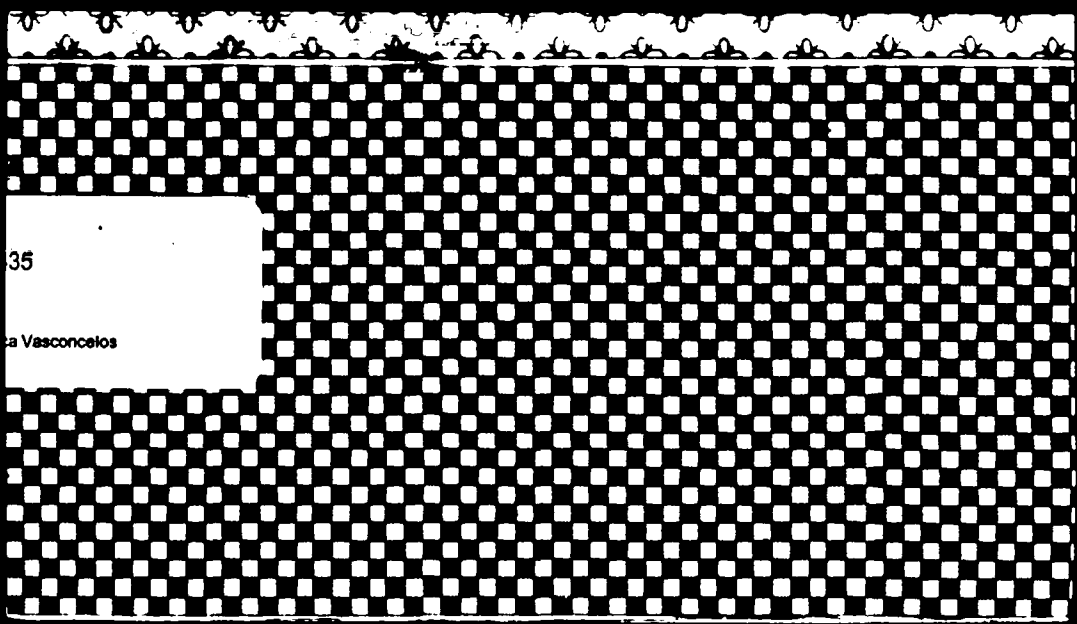
ganz1912

Objetos sobre una mesa

Desorden armonioso en arte y literatura

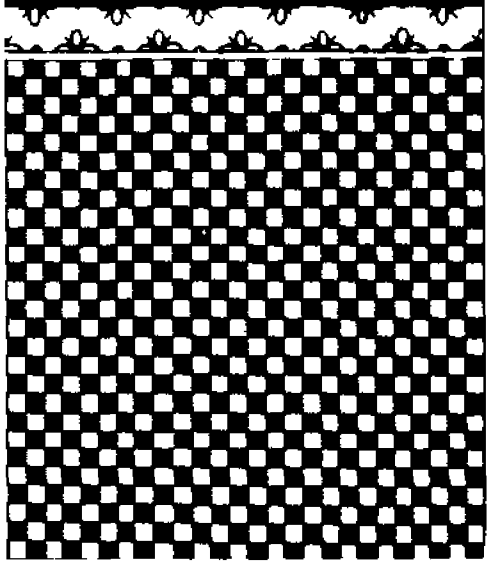
GUY DAVENPORT

TURNER
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA



35
a Vasconcelos

Guy Davenport es traductor, poeta, crítico y escritor. Ha recibido los premios de traducción de la PEN Society y de la Academy of American Poets. Entre sus numerosos libros están los celebrados ensayos *The Geography of the Imagination* y *The Hunter Gracchus*.



COLECCIÓN NOEMA

Objetos sobre

GUY DAVENPORT

TRADUCCIÓN DE GABRIEL BERNAL GRANADOS

ganz1912

una mesa

Desorden armonioso en arte y literatura

TURNER
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición en castellano, mayo de 2002
Título original: *Objects on a Table.*

Todos los derechos reservados.
No está permitida la reproducción total o parcial de la obra
ni su tratamiento o transmisión por cualquier medio o método
sin la autorización escrita de la editorial.

© 1998, Guy Davenport
First published in the United States by Counterpoint Press,
A Subsidiary of Perseus Books L.L.C.
Publicado por primera vez en los Estados Unidos por
Counterpoint Press, una subsidiaria de Perseus Books L.L.C.
© De esta edición en lengua española:
Fondo de Cultura Económica

© De la traducción: Gabriel Bernal Granados
Ilustraciones: Archivos Cordonpress, Corbis
y Société Française de Photographie

Diseño de la colección: Enric Satué

Turner Publicaciones
C/ Rafael Calvo, 42
Madrid, 28010

Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco, 227
14200 México, D.F.

ISBN España: 84-7506-509-0
ISBN México: 968-16-6533-3
Depósito legal: M-22.687-2002
Printed in Spain

ganz1912

A Bonnie Jean

ganz1912

ÍNDICE

Nota preliminar 11

Capítulo uno 13
Una canasta de fruta madura

Capítulo dos 53
La cabeza como destino

Capítulo tres 79
Manzana y pera

Capítulo cuatro 105
Luz metafísica en Turín

Notas 135

Bibliografía 137

NOTA PRELIMINAR

Estos ensayos fueron leídos por primera vez en la Universidad de Toronto como las Conferencias Alexander de 1982. Por muy poco profesionales e incluso deplorables que puedan parecerles a algunos académicos, estos ensayos pueden ser de interés para el lector común y los niños inteligentes. Cada uno es en sí mismo un desorden de percepciones y conjunciones donde la improbabilidad de la armonía contiende con la promesa de coherencia que hay en los títulos.

El estímulo para mirar en profundidad la naturaleza muerta me vino del artículo "Van Gogh y la literatura" de Carl Nordenfalk, en particular de su análisis de la *Naturaleza muerta con cebollas*, que me ha servido de modelo.

CAPÍTULO UNO
UNA CANASTA DE FRUTA MADURA

Entre la recolección y el consumo de los alimentos hay un intervalo en que éstos se exhiben. A este posible arreglo de huevos frescos en un aparador (ya sea en la Toscana de Horacio, la Carolina del Sur de mi infancia, en Yorkshire o en Normandía), junto con unas manzanas y unas peras del huerto, un racimo de peces del río, un atado de perdices manchado de sangre, una canasta con calabazas y frijoles del jardín, los holandeses de mediados del siglo XVII le dieron el nombre de *naturaleza muerta*.* A.P.A. Vorenkamp nos dice en su historia de la naturaleza muerta holandesa que la palabra proviene de la jerga de los pintores: *leven*, "vivo", era el término con que se designaba a los dibujos hechos a partir de un modelo. Una *vrouwenleven* era un modelo femenino, y uno que, de cuando en cuando, mientras posaba, necesitaba moverse; una *stillleven* –fruta, flores o pescado– se mantenía inmóvil. Éste era un término general, utilizado por los pintores y los vendedores de arte. La gente que gustaba de colgar naturalezas muertas en las paredes de sus casas, ejemplos de lo cual había más en la Holanda del Renacimiento que en cualquier otra época de la historia, usaba designaciones tales como *ontbijt*, desayuno o almuerzo; *banket*, con lo que los holandeses no sólo se referí-

* La traducción literal del término *still life*, tal y como aparece en el original, debiera ser *vida detenida*. Si esto se toma en cuenta, el siguiente texto resulta todavía más armonioso. [N. del T.]

an a nuestro banquete, sino a un copioso arreglo de pastelitos, o la suntuosa *pronkstillleven*, una mesa espléndida como la que Chaucer le atribuye al Hacendado, aquel que era el "hijo mismo de Epicuro":

> Su pan y su cerveza eran siempre de lo mejor;
> nadie tenía mejor bodega;
> en su casa no había merienda
> sin guisado de carne o pescado, y en cantidad;
> allí abundaban las comidas y las bebidas,
> y todas las golosinas que puedan imaginarse.
> Cambiaba sus almuerzos y sus cenas de acuerdo
> con las diversas estaciones del año;
> más de una perdiz gorda había en su corral,
> y más de un besugo y de un lucio en su estanque.
> Desgraciado de su cocinero si la salsa no era
> fuerte y picante, y de acuerdo con su capricho;
> su mesa permanecía siempre tendida en el comedor,
> y servida durante todo el día.*

La *pronkstillleven*, como veremos más adelante, puede servir para fines voluptuosos, como en "La víspera de Santa Inés" de Keats, o para fines gozosos, como en los banquetes de Navidad de Dickens, o para fines cómicos, como en los grandes festines que ofrecían los hidalgos y los excéntricos epicúreos de Thomas Love Peacock, o para fines elaboradamente simbólicos, como ocurre con

* *His breed, his-ale, was alweys after oon; / A bettre envyned man was nowher noon. / Withoute bake mete was nevere his hous, / Of fissh and flessh, and that so plentevous, / It snewed in his hous of mete and drynke, / Of alle deyntees that men koude thynke. / After the sondry sesons of the yeer, / So chaunged he his mete and his soper. / Ful many a fat partrich hadde he in muwe, / And many a breem and many a luce in stewe. / Wo was his cook but if his sauce were / Poynaunt and sharp, and redy al his geere. / His table dormant in his halle alway / Stood redy covered al the longe day.*

"Los muertos" de Joyce o con Edgar Allan Poe –donde hay otra clase de *pronkstillleven*, de emblemas filosóficos y poéticos como los que encontramos en *Los embajadores* de Holbein y *La melancolía* de Durero–. La palabra epicúreo, notémoslo, equivale a una dieta que tiene su propia leyenda. Históricamente debería significar la comida frugal de un filósofo de admirable recato: una comida real de Epicuro ha llegado hasta nosotros –queso de cabra, pan y una jarra de agua fría del pozo–, comparable, quizás, al refrigerio que Milton tomaba ya muy entrada la noche, el cual consistía en una pipa de tabaco y un vaso de agua fría. Pero "epicúreo" se avino al sentido que aún posee la palabra árabe de la que deriva: *bikouros* (usada especialmente por los marroquíes de la Iglesia anglicana), esto es, buena vida y buena comida.

La naturaleza muerta tiene dos inicios históricos, uno en Egipto y otro en Israel, que establecen dos temas que persistirán en una tradición ininterrumpida hasta nuestros días.

Los pueblos primitivos daban de comer a sus muertos. En las tumbas más antiguas hemos encontrado platos y cántaros. Desde los primeros tiempos conocidos de Egipto, familiares piadosos daban de comer a sus padres muertos; el *ka*, o alma, podía comer. Su jeroglífico es ese gesto prehistórico y perdurable de los brazos alzados en oración. Y cuando, después de mucho tiempo, no quedaba más familia que alimentara a un ancestro con comida fresca, había una comida pintada en la pared de la tumba, gracias a la cual el *ka* podría vivir hasta la aparición diurna de Osiris, cuando el tiempo se detendrá y los justos morarán para siempre en el Julio eterno del Egipto redimido.

Ésa es, a mi parecer, la auténtica raíz de la naturaleza muerta –el sentimiento totalmente primitivo y arcaico de que una pintura de comida tiene cierto fundamento–. Una idea similar debió de estar detrás de las pinturas rupestres neolíticas, que casi inva-

riablemente representan animales. Todas las teorías tienen sentido: que estas imágenes de animales fueron dibujadas en la entraña de la tierra para aumentar la fertilidad; que la imagen fue identificada mágicamente con el animal y que alancear la imagen aseguraría la caza del mismo; o la teoría más fascinante de que las imágenes fueron restauraciones de animales alanceados, la ofrenda a cierto dios del reemplazo de una parte de su creación que nosotros, para mantenernos vivos, tuvimos que matar y comer.

Cualquiera que sea la verdad de la representación pictórica de la comida, ésta debió transmutarse de cultura en cultura, a través de milenios. Franz Kafka nos cuenta esta parábola:

> Leopardos irrumpieron en el templo y bebieron de las vasijas que había en las fuentes sacrificiales; esto se repite una y otra vez; finalmente la aparición de los leopardos se puede calcular de antemano, y ésta se vuelve parte de la ceremonia.

Durante el estudio de la naturaleza muerta debemos estar preparados para la irrupción de leopardos que se vuelven parte de la ceremonia. La naturaleza muerta ha perdurado 4 mil años y merece ser estudiada nada más que por eso. El retrato aparece y desaparece, o es prohibido o pierde significado (como ha ocurrido en nuestro tiempo). El paisaje es intermitente –rara vez lo encontramos incluso en descripciones–. Pausanias, describiendo Grecia, no menciona una sola vista de pradera o de bosque, de rivera o de montaña. Todos los géneros de la pintura son discontinuos y sólo el poema lírico, o la canción, pueden reclamar una parcela tan antigua de nuestra cultura entre las artes.

El otro inicio de la naturaleza muerta, la naturaleza muerta como asunto, está en el Libro de Amós. Amós, un profeta del

siglo VIII a.C., fue contemporáneo de Jeroboam II (783-741 a.C.), después de cuyo reinado el pueblo de Israel se vio inmerso en una confusión y en un colapso. Amós, perito en sicomoros y pastor, tuvo una visión de Dios. En Amós 8:1-2:

> El Señor, Yahvé, me dio a ver esto: He aquí que había una canasta de fruta madura, y me dijo: ¿Qué es lo que ves, Amós? Yo le respondí: Una canasta de fruta madura. Yahvé me dijo: Ha llegado el fin a mi pueblo Israel. No le perdonaré ya más tiempo.

Los traductores de la Biblia del rey Jaime pusieron una suerte de rúbrica al margen de su texto: "Una canasta de fruta madura señaló la proximidad del fin de Israel".*

Vanitas vanitatem y *memento mori*: una naturaleza muerta se convierte en símbolo de lo que van a quitarnos, aunque por el momento sólo constituya un signo de la bondad de Dios y la munificencia de la naturaleza.

"Escuchad esto –dijo Amós– los que aplastáis al pobre y aniquiláis a los desgraciados del país diciendo ¿cuándo pasará el novilunio para que vendamos el trigo y el sábado para que podamos abrir los graneros, achicar el *efá*, y agrandar el siclo, y falsear fraudulentamente las balanzas, comprar por dinero a los débiles, y a los pobres por un par de sandalias?"

A la visión de una canasta de fruta madura el Señor añade una de sí mismo sobre una pared hecha con plomada, teniendo Él mismo una plomada en su mano.

> Yahvé me preguntó: ¿Qué es lo que ves, Amós? Yo respondí: Una plomada. Y dijo el Señor: He aquí que yo pon-

* *By a basket of summer fruit, it is shewed the propinquitie of Israel's end.*

> go la plomada en medio de mi pueblo Israel. Ya no le perdonaré más tiempo. Los altos de Isaac serán devastados, y destruidos los santuarios de Israel. Me alzaré con la espada contra la casa de Jeroboam.

Plomada, *anakk*; pesar, *anaqah*. Fruta madura, *qayits*; el fin, *qaits*. Veremos que la naturaleza muerta gusta de los retruécanos y los significados dobles, tal y como ocurre con la retórica de Amós.

Si la codicia, la rapacidad y el egoísmo son los opuestos de la gracia de una canasta de fruta madura, Amós nos ofrece una de las hipérboles más bellas al final de su libro, donde describe lo que será cuando dos hombres caminen juntos y por acuerdo –y el hombre y Dios caminarán juntos–.

> He aquí que vienen días –oráculo de Yahvé– en que sin interrupción seguirá al que ara el que siega, el que vendimia al que siembra. Los montes destilarán mosto, y se derretirán todos los collados.
>
> Yo haré retornar a los cautivos de mi pueblo Israel; reedificarán las ciudades devastadas y las habitarán, plantarán viñas y beberán su vino, harán huertos y comerán sus frutos. Los plantaré en su tierra y no serán ya más arrancados de la tierra que yo les he dado, dice Yahvé, tu Dios.

Esto es, la canasta se llenará de nuevo de fruta madura. Podemos ver esa canasta –repleta de manzanas, peras e higos– en los mosaicos romanos de cuando el imperio vivía su momento más ordenado y majestuoso, podemos verla en el gran renacimiento de la naturaleza muerta en los Países Bajos después de la expulsión de los españoles, mientras los holandeses estaban perfeccionando el arte de observar un alto nivel de vida. Pode-

mos verla en las pinturas norteamericanas del siglo XIX, como una celebración de la bondad de la tierra.

La naturaleza muerta es un arte menor, un arte con un residuo de didactismo que nunca se perderá; un arte doméstico. Desde el punto de vista del artista, siempre ha sido una forma contemplativa útil para desarrollar ideas, esquemas de color, opiniones. Guarda, con las pinturas más grandes y ambiciosas, la misma relación que el soneto con el poema largo. Petrarca, Wyatt, Shakespeare, Milton, Donne, Hopkins: el soneto es su cuaderno de apuntes y su forma confesional, su forma meditativa. Es fácil darse cuenta de que la naturaleza muerta ha sido para los pintores una suerte de recreación, un *jeu d'esprit.* Cuando Manet pinta un puñado de espárragos es un hombre en un día festivo, como cuando Rossini y Mozart se divierten escribiendo canciones cómicas o cuando Picasso dibuja garabatos en un mantel.

No debemos, sin embargo, suponer que una naturaleza muerta es inconsecuente o trivial. Los compositores trabajan ideas en los cuartetos de cuerdas –las formas experimentales de Beethoven y Bártok para descubrir lo que puede hacerse con las armonías y los *tempi*– que se han convertido en obras maestras. Hay artistas, como Chardin y Braque, para quienes la naturaleza muerta ha sido un arte mayor, así como hubo poetas que solamente se han destacado en el soneto y en el poema breve.

Que la relación de la naturaleza muerta con la naturaleza muerta a través de la historia sea mayor que la del paisaje con el paisaje, o la del retrato con el retrato, es algo que está en el centro de su misterio. Un paisaje romano en mosaico que puede verse en el muro de una villa, con su disposición arcaica de árboles y figuras y su falta total de perspectiva, es una visión radicalmente distinta de un paisaje medieval, con su encanto de juguete y su actividad hormigueante (el grabador, que no le pone ningu-

na atención a David mientras éste carga consigo la cabeza de Goliat; un pescador en su bote, en un río igualmente indiferente), o de un Poussin, o de la descripción que hace Proust de las praderas que rodean Balbec. Pero el mosaico romano de una canasta de manzanas y peras, como el del piso teselado del Vaticano, tiene un parecido maravilloso con las canastas de manzanas y peras de todas las épocas. Encontramos en todas ellas una misma desnudez en la presentación, una misma esperanza y confianza ciegas en la claridad del tema, y una latencia tan profunda que tal vez nunca lleguemos al fondo de su misterio.

La reiteración es un privilegio de la naturaleza muerta que no comparten muchos otros géneros. Los paisajes y los interiores de Turner comienzan y terminan con Turner, no porque el genio no se repita, sino porque la época de Turner, su espíritu y perspectivas en la historia, no puede repetirse a sí misma. La época de Turner fue robusta, influyente y admirable, pero fue breve. La naturaleza muerta pertenece a las corrientes despaciosas de una gran marejada que comenzó con el cultivo del trigo y la fermentación del vino, siendo el pan y el vino dos de sus imágenes permanentes. Es un arte que mantiene una simbiosis con la civilización. Debemos suponer que el hombre en su estado más primitivo comía como una bestia, cada vez que podía y de manera egoísta.

Claude Lévi-Strauss en su tetralogía *Les Mythologies* afirma que, al preparar la comida para el consumo de la comunidad, al cocinar, gracias a un entendimiento simbólico del ritual de la comida y a la evolución de los modales a la mesa, pasamos de lo salvaje a lo doméstico, de la naturaleza a la cultura. Sin duda, poner comida en un altar para honrar a un dios, una de las instigaciones de toda naturaleza muerta, es un obvio pasaje de la barbarie a la civilización, que la Biblia ubica en el principio del tiempo, ya diferenciados el sacrificio del cazador y el del granjero.

En el ministerio de Cristo, la mesa figura como un símbolo versátil a lo largo de los Evangelios, desde la boda del primer milagro hasta la Última Cena, el pan y el vino de la cual quedarían fijados permanentemente en la naturaleza muerta europea, junto con otros símbolos cristianos, como la manzana y la pera, que no desaparecerían de las naturalezas muertas holandesas más abigarradas o de las naturalezas muertas cubistas, donde, por el contrario, éstos se afirmaron con nuevo vigor.

La "naturaleza muerta" apareció por primera vez en el idioma inglés con la traducción de Dryden y Graham (1695) de *De Arte Graphica*, o *El arte de la pintura*, de Dufresnoy: "His peculiar happiness is expressing all sorts of Animals, Fruit, Flowers and the Still-Life" ("Su peculiar felicidad es la expresión de toda suerte de animales, fruta, flores y la naturaleza muerta"). Hacia 1701 el significado parece haberse reducido en inglés a *trompe l'oeil*, y en 1762 encontramos a un Horace Walpole que mira por encima de su hombro y escribe: "Pintaba naturalezas muertas, naranjas y limones, vajilla, cortinas de damasco, ropa de hilo de oro, y esa mezcla de objetos familiares que llaman la atención del vulgo ignorante", de lo cual inferimos que el hombre culto se había aburrido de la *pronkstilleven* holandesa. A propósito, hay un mimo de Herondas del siglo III a.C. que se burla de aquellas mujeres pretenciosas que admiran la fidelidad de las pinturas sin entender gran cosa de su contenido:

> Miren a ese muchacho desnudo, podría pellizcarlo
> hasta dejarle una roncha. Su carne tibia es tan brillosa
> que resplandece como la luz del sol en el agua.
> Y sus tenazas de plata flamante; ¡Milo
> enviaría sus ojos en embajadas de asombro,
> o el hijo de Lamprión, Pataikiskos, trataría
> de robarlas! ¡Porque son tan reales!

El buey, el ganado y la muchacha que están juntos,
el hombre de nariz ganchuda con su cabello untado,
son tan reales como en la vida cotidiana.
Si no fuera una dama gritaría
frente a ese enorme buey tan convincente
que nos mira por el rabillo de su enorme ojo.

He aquí una mesa griega del siglo VI a.C. descrita en una elegía de Jenófanes de Colofón:

El piso está limpio, y las manos de todos, y las copas.
Un esclavo pone guirnaldas de flores sobre nuestras
[cabezas,
otro pasa un plato de mirra alrededor, para perfumar.
El tazón para mezclar, una jarra de vino tan dulce como
[la miel
y el olor de las flores ocupan un lugar central entre
[nosotros.
La habitación está perfumada con incienso, y el agua
para el vino está fría, fresca y pura.
Las hogazas del pan parecen de oro, y hay miel y queso.
Hay un buqué de flores en el altar del centro.

Jenófanes dice más adelante que la comida se inicia con canciones, oraciones y una libación. La oración reza que debemos ser justos con todos los hombres. La conversación en la comida, añade, debe ser ligera y decente, sin extensas reseñas de los libros que hemos leído.

Hemos conservado la loza y la costumbre de lavarnos las manos; hemos conservado las flores en medio de la mesa y el sentido de que una comida es una reunión social donde fluye la con-

versación. Al mismo tiempo, la naturaleza muerta ha guiado la mesa como una ocasión civilizadora.

En la poesía y la pintura griegas abundan las naturalezas muertas, como consta en la anécdota del pájaro que trató de comerse las cerezas de Apeles. He aquí un poema para consagrar los objetos de un altar:

> Su rastrillo de dos puntas de jardinero verde,
> la hoz con que podaba y segaba,
> el viejo abrigo cómodo que usaba con las lluvias
> y sus botas de cuero curtido impermeables,
> la vara con que acomodaba los brotes de la col
> en largas hileras de fértil tierra negra,
> el azadón que cortaba los riachuelos que mantenían
> verde el jardín durante las secas del verano,
> para ti, Jardinero Príapo, el jardinero Potamón,
> a quien has favorecido, los pone en tu altar.

Otro:

> A Príapo, dios de los jardines y amigo de los viajeros,
> Damón el granjero le dispuso este altar,
> con el deseo de que sus árboles y su cuerpo estén
> sanos por un tiempo, una granada lustrosa,
> un puñado de higos secados al sol,
> un racimo de uvas, mitad rojas, mitad verdes,
> un membrillo maduro, una nuez que sale de su cáscara,
> un pepino envuelto en flores y hojas
> y un jarrón de aceitunas tan maduras como el sol.

El almuerzo, de 1868, de Claude Monet (en el Städelsche Kunstinstitut, Frankfurt am Main) muestra una habitación soleada en

Argenteuil; podemos ver unos tres metros de piso, una pared con una ventana a la izquierda en perspectiva escorzada, una pared al fondo con un armario (y una sirvienta que saca algo de ahí) y una mesa sobre la que hay dos libros que parecen novelas, una lámpara de aceite y un bombín. Una mesa redonda ocupa el centro de la pintura, y dos personas están sentadas en el extremo más alejado de nosotros: la primera esposa de Monet, Camille, y su hijo Jean, con babero, blandiendo una cuchara como si quisiera hacer sonar los timbales con su plato. Su muñeco está debajo de una silla, en el ángulo inferior izquierdo del lienzo, y su sombrero redondo cuelga de la esquina del respaldo de la silla. Sobre la mesa, si leemos de izquierda a derecha, vemos una *baguette*, una fuente con ensalada verde, angarillas de aceite y vinagre, un plato de uvas blancas, un frasco de mermelada, un cuenco con verduras crudas, una botella de vino tinto y una garrafa de agua. En el plato de Camille hay una copa para huevo, y hay un segundo huevo en su plato. El plato de Monet está servido de la misma manera, excepto por una rebanada grande de pan y un ejemplar doblado de *Le Figaro*. Él no ha llegado, y su silla de asiento de bejuco está echada hacia atrás.

Estudiemos su diseño. Si trazamos dos ejes en ángulo recto, el primero yendo de nosotros a la pared de enfrente y el segundo a todo lo largo de la mesa, caeremos en la cuenta de que hemos conectado el huevo con el huevo y la rebanada de pan con la copa de vino. Otras líneas que pasan por el mismo punto conectan el sombrero del hijo con el bombín, el periódico con las novelas, la angarilla de aceite con la lámpara de aceite, la rebanada de pan con la botella de vino, y así, hasta que caemos en la cuenta de que la naturaleza muerta de la mesa está ordenada de tal suerte que los radios de un círculo superpuesto relacionan objetos semejantes entre sí, a la manera tradicional de la com-

posición de la naturaleza muerta. Detectamos un sistema de derivadas. El vino deriva de las uvas, el hijo de la madre. El costurero que está sobre la silla adicional es el origen de la ropa del pequeño Jean. Incluso se nos muestran más manteles en el armario. Antes de hacer una observación tan obvia como la de que una comida tan bellamente dispuesta es el alimento de sus vidas, advirtamos que Monet tiene siempre una conciencia muy aguda de los orígenes y sus derivaciones: ése es su gran tema latente. El tapete es de paja; las sillas son de bambú y los asientos de bejuco trenzado; el costurero es de mimbre; el pan proviene de una hierba procesada, el trigo, a la cual todos los pueblos mediterráneos le atribuían la transición del hombre de cazador a granjero, y en consecuencia a las ciudades y la civilización. La pintura en su nivel más abstracto deja de ser, por lo tanto, un encantador estudio tonal sobre la vida doméstica, para convertirse en un estudio en el que el artista ha trazado líneas hacia este punto. El periódico parisino y las novelas denuncian las vías de transporte que llegan hasta esta casa de campo; el bombín y la pelota de goma, la diadema y las joyas de plata de la señora indican la presencia de artesanos y de tiendas que abastecen esta casa.

Cuando Monet llegó a la madurez mostró una fascinación por los caminos y los senderos como Pisarro y Cézanne y, de hecho, como todos los grandes impresionistas. Los caminos, ya fuesen para los trenes, los carros o los transeúntes, son el único tema del que los impresionistas nunca se apartaron. ¿Esto se debió a que los caminos por primera vez en la historia europea se volvieron seguros y todo el mundo los usaba? ¿Se debió a una nueva conciencia de la movilidad? La *Gare St-Lazare* de Monet cobra una nueva luz cuando advertimos todos esos caminos, incluso si sabemos que ésa es la estación donde se toma el tren de París a

Giverny. En plena madurez, y aun en su vejez, Monet se consagró a dos temas: su estanque de lirios, una desviación del río Epte que está al otro lado del camino que lleva a su casa en Giverny, y los haces de paja del campo contiguo. Añadan a esto el Epte mismo, con sus hileras de álamos, y tendrán íntegro al último Monet en un acre de campiña francesa, tan plana y ordinaria que ningún fotógrafo se gastaría un rollo de película en ella, y tan insulsa que hoy día se puede pasar enfrente de ella en automóvil sin darse cuenta de que ahí está el original de algunos de los paisajes más bellos de todo el arte.

Europa, nos cuenta Braudel, estaba llena de pantanos y de bosques cuando los hombres empezaron a limpiarla para la agricultura. Tomó cientos de años drenar los pantanos y hacer una tierra donde el trigo pudiera crecer. Así, dos de los temas más constantes de Monet se ponen de relieve: el estanque de lirios, el cual es un pantano, y los haces de paja. Y el río Epte es un sistema de drenaje que va a desembocar primero al Sena y después al mar. Por lo tanto, toda la pintura de Monet se vuelve un estudio sobre la interacción del hombre y la tierra, así como sobre todos los procesos de la luz y el agua. Sus otras preocupaciones eran complementarias: la belleza de las mujeres y los niños, la belleza de las flores y las mutaciones del clima. Sólo Thoreau fue un inspector tan asiduo de las tormentas de nieve y de las praderas.

El primer daguerrotipo es una naturaleza muerta. Para hacerlo, Louis-Jacques-Mandé Daguerre reunió, en 1837, unos vaciados en yeso y otros objetos sobre una mesa. Daguerre había empezado a experimentar con la fotografía al lado de su inventor, Joseph-Nicéphore Niepce, quien en 1826, 11 años antes, había tomado la fotografía de un patio que requirió la luz de todo un día para su exposición. Su lóbrega desolación y sus sombras iló-

gicas son el retrato no tanto del espacio como del tiempo –sombras y luz desnuda sobre paredes que volverían con las naturalezas muertas de De Chirico y las obras de Samuel Beckett–.

Daguerre era pintor, escenógrafo y operador del Diorama, una grandiosa exhibición de pinturas de gran formato bajo una luz dramática que tenía el propósito de fusionar ilusión y percepción –y que desembocaría en nuestros dibujos animados proyectados sobre grandes pantallas–.

En esta primera naturaleza muerta fotográfica tenemos, de izquierda a derecha (pasando por alto la inversión lateral del daguerrotipo), un tazón vacío, un bajorrelieve en yeso de la cabeza de un guerrero de Da Vinci copiado de la punta de plata que se encuentra en el Museo Británico, un ánfora de mimbre que cuelga de un cordón en la pared, una reproducción enmarcada de dos figuras vestidas que se abrazan saludándose o despidiéndose, una cabeza de carnero de yeso, dos cabezas aladas de ángeles de yeso, una cajita redonda y un abrecartas. Junto a la mesa y apoyado contra ella hay un ramo de flores y hojas de yeso.

Las texturas son ricas, el juego de la luz y la sombra, rembrandtesco. Un análisis de su iconografía revelaría que todos estos objetos son tradicionales, como si la fotografía no tuviera nada nuevo que aportar al arte de la naturaleza muerta. Para ver el lugar donde estaba floreciendo la naturaleza muerta en esa época debemos volver a la descripción narrativa en prosa.

En julio de 1845, Hugh Miller –geólogo escocés de 43 años y editor del periódico de Free Kirk *The Witness*– tomó sus vacaciones anuales en una expedición geológica a bordo del yate "Betsey", el cual era una iglesia clandestina flotante. Su capitán, el reverendo Mr. Swanson, y su primer maestre, John Stewart, junto con el compañero de Stewart, "un joven apuesto de aspecto imponente, con su vasto pecho descubierto", eran el resto de la

tripulación. Con la tozudez inmemorial del espíritu escocés, ya evadiendo a la patrulla aduanera británica, ya predicando el Evangelio, el "Betsey" iba de congregación en congregación, en las Hébridas, dando sermones en inglés o gaélico, o de ser necesario en los dos idiomas.

Miller, uno de los escritores victorianos más populares, era además uno de los prosistas más finos del idioma inglés. Su *Old Red Sandstone* inspiró el "Himno de vida" de Longfellow, y una frase de su *Testimony of the Rocks* –"un día avellanado por las nubes del mar"– pasa por la mente de Stephen Dedalus en *El retrato del artista adolescente*, justo antes de su encuentro con una muchacha que está mojándose los pies en la playa. La frase cifra una caída de Ícaro, o de Lucifer, si conocemos el texto de Miller, cuando éste está pensando en la caída del Mulciber de Milton,

> arrojado por el colérico Júpiter
> Justo sobre las almenas de cristal: cayó desde temprano
> Hasta el anochecer, de la tarde al crepúsculo,
> Un día de verano; y con la puesta del sol
> Se desplomó desde el cenit como una estrella fugaz.

Al principio de su relato de este viaje del "Betsey", Hugh Miller describe la cabina:

> Una carta de navegación muy usada de las islas Occidentales estaba extendida junto a un volumen no menos usado del *Comentario* de Henry. Había una Biblia políglota y un catalejo en una esquina, y un ejemplar de la *Institución* de Calvino junto con la última edición de *The Coaster's Sailing Directions* en otra; mientras que en un compartimiento contiguo, casi lo suficientemente espacioso

para alojar un sillón, siempre y cuando el sillón se las hubiera ingeniado para poder entrar, pude ver de reojo la prensa y la caja de tipos de mi amigo, cubierta por el azul antiguo del bajel, que mostraba, en letras majestuosas de seis pulgadas de estameña blanca, la leyenda "YATE DE LA IGLESIA LIBRE". Una puerta, que comunicaba con el camarote de proa, se abrió y John Stewart, agachándose lo necesario para acomodarse al pasillo de techo bajo, apareció con un plato de arenques frescos, espléndidamente sazonados, para darle cuerpo y sabor a nuestro té. El pequeño y tosco camarote de proa, un apartamento considerablemente más pequeño que la cabina, estaba iluminado con el fuego crepitante de las ollas; aunque el fuego en sí era invisible, pudimos ver el cable que estaba suspendido desde la escotilla hasta el piso, y al compañero de John Stewart en mangas de camisa, acuclillado e iluminado de lleno por el resplandor, como el duende doméstico que describe Milton, o la "Navidad Presente" de Dickens.

A esta suntuosa naturaleza muerta se le añade más adelante "un fragmento de roca [...] lleno de fósiles liásicos", que llevó al yate un tal Mr. Elder, con una nota según la cual "el depósito al que pertenecía estaba en la trampa, justo arriba del molino de la villa; y más adelante, llamó mi atención una casa que estaba cerca del centro de la villa [de Tobermory], construida con una arenisca roja amolada, que se había descubierto *in situ* al excavar los cimientos" [Miller, 1858: 26-27].

Pensamos en Joseph Wright of Derby por el reflejo de la lumbre en las ollas y porque el encanto de la descripción de Miller reside en su manera de evitar todo efecto decorativo. Como en un Holbein, los libros, los mapas y los instrumentos científicos

son parte integral del asunto. Miller tenía toda la intención de que el comentario bíblico de Henry y la *Institución* de Calvino cobraran un significado simbólico al colocarlos junto a las cartas de navegación y al catalejo: detectamos la mano de Bunyan. Durero habría dispuesto estos símbolos de la misma manera si hubiera querido relacionar los emblemas del peregrinaje del alma hacia Dios con unos viajeros predicando el Evangelio entre islas rocosas en un mar traicionero.

El plato de pescado completa este cuadro de índole cristiana, aunque la concreción no es el propósito de Miller: él refiere y alude. Al pescado de verdad le añade un fósil, enunciando el tema y el problema de todos sus libros, de su época y de su vida, porque el fósil tiene 190 millones de años, y nos conmina a leer la Biblia en un sentido distinto del literal.

El duende doméstico de Milton, en "L'Allegro":

> Para ganar, como es debido, su tazón de Crema,
> Cuando en una noche, antes del alba,
> Su Mayal en sombras había desgranado el Maíz
> Que diez trabajadores diurnos no hubieran conseguido;
> Después se acuesta el Descomunal Bribón
> Y abarcando toda la extensión de la Chimenea,
> Asolea frente al fuego su velluda fortaleza;
> Y toda la Cosecha arroja afuera de la puerta
> Antes de que el primer Gallo cante sus Maitines. [106-114]

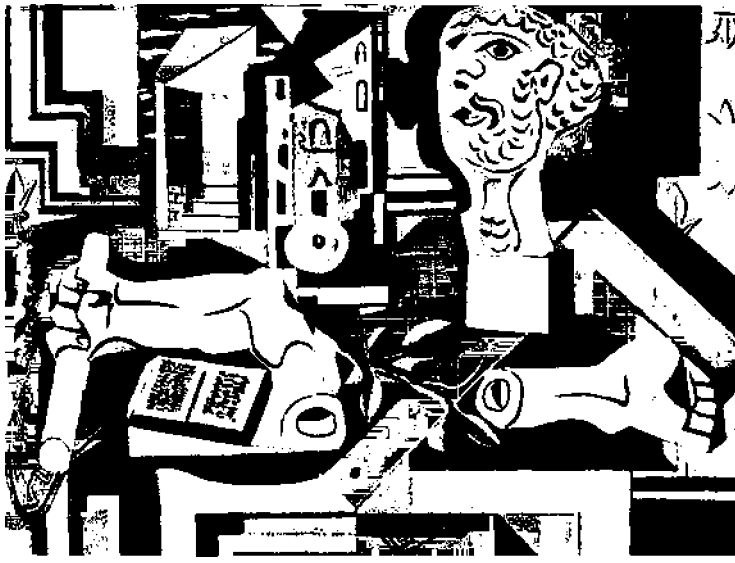
El amigo del maestre de Miller a bordo del "Betsey", junto al fuego de las ollas, también tiene que ver con el espíritu del regalo de Navidad en la casa de Bob Cratchit, con su modesta alegría y su cena frugal. ¿La cadena que pende de la escotilla al piso recuerda al fantasma de Marley ceñido con cadenas, y por

Claude Monet, *El almuerzo* (detalle), 1868.
© Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, Alemania.
Cortesía de Bridgeman Art Library, Londres/Nueva York. ED 130127.

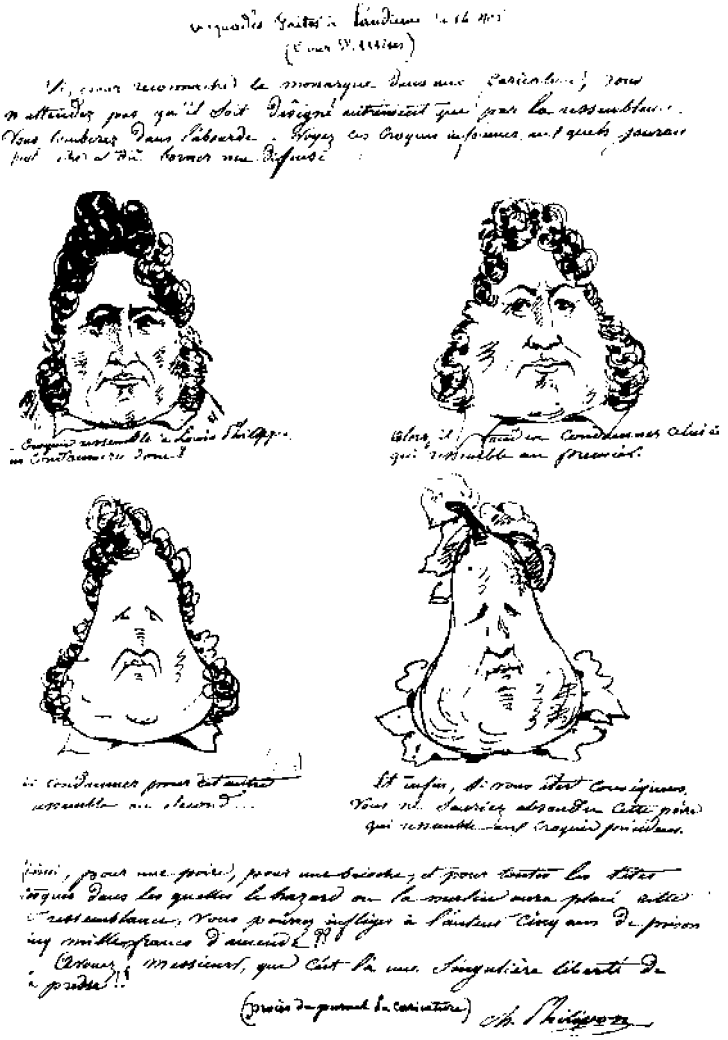
Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *Interior de una tienda de curiosidades,* daguerrotipo, 1837.
© Colección de la Société Française de Photographie, París.

Paul Cézanne, *Mesa, mantel y frutas (Rincon de una mesa)*, 1895-1900.
© The Barnes Foundation. Derechos reservados, Inv. n.º 711.

Pablo Picasso, *Las señoritas de Avignon*, París (junio-julio de 1907).
Óleo sobre linezo, 243,9 x 233 cm.
© 1998 Herederos de Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS),
Nueva York. The Museum of Modern Art, Nueva York.
Adquirida gracias al legado de Lillie P. Bliss.



Pablo Picasso, *Cabeza y brazo de yeso*, Juan-les-Pins, verano de 1925.
Óleo sobre lienzo, 98,1 x 131,2 cm.
© 1998 Herederos de Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS),
Nueva York. The Museum of Modern Art, Nueva York.



Charles Philipon, *La metamorfosis del rey Luis-Felipe en pera*, 1831. Cortesía de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.

Vincent van Gogh, *Naturaleza muerta con cebollas,* 1889.
Colección Kröller-Muller Museum, Otterlo, Países Bajos.
© Kröller-Muller Museum. Inv. n.º 288-13, cat. n.º 223.

Giorgio de Chirico, *La conquista del filósofo,* 1914.
Óleo sobre lienzo, 125,1 x 99,1 cm.
Colección Joseph Winterbotham, 1939.
© The Art Institute of Chicago. Derechos reservados.
D.R. © Giorgio de Chirico / SOMAAP, México / SIAE, Italia 2002.

lo tanto añade una alusión más a Dickens? Para llevar el juego de Dupin aún más lejos: Miller dispuso de una ingenuidad considerable al armonizar el Génesis y la geología, y la angustia que esto le provocó lo llevó al suicidio en 1856, luego de haber soportado penosos delirios de persecución y de haberse hallado a sí mismo confundiendo la secuencia de los hechos mundanos, de modo que no podía recordar de un minuto a otro lo que había hecho o dónde había estado.

La visión de Miller de la geología seguía la de Agassiz y otros: la creación se había sucedido una y otra vez durante millones de años, cada creación destruida a su debido tiempo por una catástrofe mundial que Miller veía en el registro fósil. Todas las extrañas criaturas silúricas de la Antigua Edad de la Arenisca Roja habían muerto aterradas, huyendo de la destrucción del dios calvinista que había creado a estos monstruos, en un mundo de bosques de helechos tropicales y una perpetua niebla de vapor, y después les había negado toda esa fertilidad gratuita con una devastación total, sólo para comenzar de nuevo con nuevos monstruos, reptiles sin cerebro arrastrándose por pantanos de cieno, hasta llegar a la actual, la creación que nosotros habitamos, cuando la criatura racional conocida como hombre fue hecha a imagen y semejanza de su creador.

En la misma página donde aparece la naturaleza muerta de la acogedora cabina del "Betsey", Miller habla de las piezas sobrevivientes del barco español "Florida", parte de la Armada Invencible que naufragó debido a una de las catástrofes de Dios, y enseguida hace hincapié en el aspecto melancólico de Tobermory, un pueblo que no fue creciendo poco a poco, sino que fue construido de golpe, "como Frankenstein creó a su hombre".

El fósil del jurásico inferior, un trozo de madera de la Armada Invencible devuelto a la playa por las olas del mar, un alma

en pena de Dickens: la naturaleza muerta de Miller comienza a demostrar una transparencia a través de la cual podemos entrever la sospecha calvinista de que el bienestar es como la máscara de un desastre por venir, si no ahora, seguramente en un lapso muy breve –y puede que no estemos preparados para ello–. Imaginemos que el gran comentario de Matthew Henry (que George Whitefield leyó de cabo a rabo cuatro veces sobre sus rodillas, en los seis volúmenes en folio de 1710; la inspiración de los himnos de Cowper; parte del mobiliario de toda rectoría protestante durante los últimos 280 años y que aún se encuentra en librerías) tiene a un lado el Libro de Amós, abierto en el capítulo octavo, versículos 1-2, con los cuales ese capítulo comienza. "La aproximación de [...] la iminente ruina [de Israel]", escribió Henry, está representada por la canasta de fruta madura que Amós tuvo en su visión.

> Vio una canasta de fruta madura reunida y lista para la comida, lo cual significaba: 1. Que ellos estaban listos para su destrucción, que estaban ahí para ser engullidos. 2. Que el año de gracia de Dios estaba llegando a su fin; que era su otoño. 3. Aquellas que llamamos frutas maduras [*summer fruits*, literalmente frutas de verano] no llegarán al invierno, deben consumirse inmediatamente y [son] el emblema de este pueblo, que no tiene nada de consistente en él [...]. Significan que el final le ha llegado al pueblo de Israel. Lo que se dijo en el capítulo octavo se repite aquí como una resolución definitiva de Dios: "No le perdonaré ya más tiempo".

Traduzcan esto al gaélico, conviértanlo en un sermón para un pueblo, en el que habrá algunas personas que no han visto jamás

un árbol, que viven a expensas del océano y a quienes los granos de avena han hecho creer que los árboles crecen de las piedras, y añádanlo al tratado de Miller sobre las piedras y el registro que éstas llevan de una creación después de otra, cada creación madurada en eones y luego destruida, y entonces se verá cómo la encantadora disposición del pescado y la *Institución* de Calvino y la Biblia políglota y los instrumentos de navegación del camarote de proa del "Betsey" figuran en la larga tradición de la naturaleza muerta como el simbolismo peculiarmente equívoco de la tragedia que subyace en toda belleza.

CAPÍTULO DOS
LA CABEZA COMO DESTINO

El hombre urbano tiene un folclore que ha florecido con la fuerza y el éxito del mito y la fábula, y se ha adueñado, quizás a través de un diseño orgánico e inconsciente, de símbolos propios del arte de la naturaleza muerta. El libro impreso fue su primer medio; el cine, la radio y la televisión continuaron el proceso. Con folclore urbano me refiero a Don Quijote, Sherlock Holmes o Tarzán de los Monos: figuras cuya difusión a través de sus textos fue instantánea; otros autores las retomaron, de modo que su *locus* como personajes fue la imaginación pública, quedando el texto sólo como una fuente o un punto de referencia clásico para ubicar su realidad.

A todos nos resultan familiares las habitaciones de Sherlock Holmes en el 221B de Baker Street. Hay una mesa con instrumentos de química. Hay un violín y un álbum muy nutrido con recortes de periódico sobre crímenes. Hay una pantufla persa, clavada con una navaja a la repisa de la chimenea y en la que Holmes guarda su tabaco. Este cuarto empezó en el de Roderick Usher, en el cuento de Poe "La caída de la casa Usher", y en el cuarto de Auguste Dupin en París, en los cuentos de Poe sobre aquel detective protoholmesiano. En un sentido más profundo, este cuarto tuvo su origen en el de Leigh Hunt, donde Keats escribió "Sueño y poesía". Es la madriguera del filósofo, del poeta, el refugio del hombre con sentimientos y sensibili-

dad. En el estudio de Mario Praz sobre interiores –un estudio que desciende del ensayo seminal de Poe sobre la filosofía del mobiliario– podemos ver muchos cuartos como éste: los estudios de Goethe, Alexander von Humboldt, Cuvier, los de científicos y poetas, diletantes, coleccionistas y *amateurs* de todas clases.

En el cuarto de Holmes hubo una vez un busto del propio Holmes, esculpido por un tal Oscar Meunier. El busto sirve, recordémoslo, como señuelo para un rifle neumático mortalmente silencioso. Es el medio para que Holmes se encuentre en dos lugares al mismo tiempo. Pero también completa el inventario de objetos sobre una mesa que es necesario para cierto tipo de naturaleza muerta.

Esta paradigmática naturaleza muerta está hecha de libros y de los rudimentos para la contemplación filosófica: una pipa, un instrumento musical –un violín en el caso de Holmes, una guitarra en el de Roderick Usher, una flauta en el de Thoreau (en cuya mesa en Walden Pond había un ejemplar de *La Ilíada* en griego, una roca, una hoja y una flauta)–, una copa y una botella de vino (café o tetera con Holmes, ya que el vino era para las cenas con que celebraba su triunfo en un caso) y un busto clásico.

En estas cosas reconocemos el esquema de una típica naturaleza muerta cubista de Picasso y de Braque, así como el boceto de una naturaleza muerta tal y como es aceptada en nuestro tiempo. Es posible trazar un arco entre esta mesa y el estudio de San Jerónimo, con libros y león, de la tradición medieval.

Pero regresemos al busto de Holmes. El Oscar Meunier que lo hizo pudo haber sido una persona real, como el ancestro de Holmes, el pintor francés Horace Vernet. El parentesco, sin embargo, reside en que Conan Doyle inventó el nombre, tomando el Meunier de un escultor belga contemporáneo, Constantine Meu-

nier, que hacía bustos, y de su conocido y colega, el novelista Oscar Wilde, que escribió con *El retrato de Dorian Gray* un libro sobre una obra de arte que padeció el destino del que su modelo, por un tiempo, quedó mágicamente exento, de la misma forma en que el busto de Holmes murió sobre su base.

La destrucción de bustos había sucedido antes en los cuentos de Holmes, y una figura en una ventana puesta allí para engañar se había utilizado en "La aventura de la finca de Copper Beeches". En "La aventura de los seis Napoleones" tenemos la destrucción sistemática de un busto del emperador producido en serie. El villano sólo está tratando de recuperar una perla negra de los Borgia incrustada apresuradamente en el yeso húmedo de uno de los bustos cuando éste se encontraba en la línea de montaje; pero para nosotros el símbolo sigue siendo un detalle en la iconografía de la naturaleza muerta que es cancelado con violencia, y queremos averiguar por qué. "Un busto de yeso de Napoleón, que estaba con muchas otras obras de arte sobre el mostrador, hecho añicos", dice el texto. Esos "añicos" son interesantes: durante un siglo el arte clásico había estado apareciendo en fragmentos en museos y colecciones. La fragmentación era la condición misma del pasado. Hubo un debate sobre si los fragmentos debían pegarse con cera, como lo hacían los romanos, y como el siglo XVIII lo había adoptado.

¿O había cierta elocuencia significativa en el hecho de abandonar los fragmentos a su ruina? De Winckelmann, que estaba escribiendo un estudio sobre el torso de un atleta cuando fue asesinado en 1768, al "Torso arcaico de Apolo" de Rilke podemos trazar la genealogía de una preferencia por la estatua rota (tal y como Ezra Pound había de insistir, en "Papiro", sobre la significación de los textos clásicos incompletos en contra de su restauración).

El poema de Rilke es una manera de aceptar esa estatua rota:

No conocemos la inaudita cabeza
en que maduraron sus pupilas. Pero
el torso arde aún igual que candelabro
donde su vista reducida tan sólo

se mantiene y fulge. Si no no podría
cegarte el curvado pecho, ni en el giro
leve del muslo vagara una sonrisa
hacia aquel centro en que gravitaba el sexo.

Si no fuera hermosa esta piedra trunca
bajo la caída clara de los hombros,
si no luciera así igual que piel de fiera,

ni irisara desde todos sus contornos
como una estrella: pues ahí no hay un punto
que no te vea. Has de cambiar tu vida.

Otra manera de ver este torso arcaico griego es el *Torso d'un jeune homme* de Constantin Brancusi –que es una sección sumamente pulida del tronco de un árbol a la que Brancusi le añadió otras dos secciones más cortas del mismo árbol, como piernas divergentes que van de la cadera a la horcadura de la madera para dar forma al torso de un muchacho castamente asexuado y radiantemente puro–. Brancusi devolvió la idea del torso a su versión más arcaica, como en las tallas africanas, donde la figura entera se encuentra siempre en el volumen asequible del tronco del árbol, refiriéndose asimismo a la escultura cicládica, con su minimalización de la forma y una gracia sin detallar.

Resulta en verdad extraño encontrar al más grande de los escultores modernos terminando la obra de un artesano italiano mediocre en un cuento de Sherlock Holmes, pero eso es lo que está pasando. Siempre podemos confiar en Conan Doyle, como podemos confiar en Poe. La sensación de Doyle de que la escultura había caído en una degeneración terminal era acertada. "Este Dr. Barnicot –leemos– es un entusiasta de Napoleón, y su casa está llena de libros, cuadros y reliquias del emperador francés." Y: "la famosa cabeza de Napoleón debida al escultor francés Devine, copias de las cuales estaban en la sala de su casa en Kensington Road y otra sobre la repisa de la chimenea del quirófano en Lower Brixton". En el destructor de estos bustos, después de haber sido asesinado, se descubrió que llevaba en sus bolsillos "una manzana, un tramo de cuerda, un mapa barato de Londres y una fotografía".

Agotados sus símbolos, el arte sigue periódicamente un curso hacia la degradación. En momentos tales, el arte mismo anuncia su necesidad de renovación. Doyle era un genio de una perspicacia casi preternatural. Pudo sentir el agotamiento en el contenido simbólico de un arte cuando todos sus materiales se habían convertido en *bric-à-brac*, como el busto de Napoleón, un arte que comenzó a vivir con Pericles y Augusto como los *genii loci* en un hogar sagrado, o incluso antes de eso, con Término y Hermes definiendo un espacio numinoso para los efectos del rito y el culto.

La colocación honorífica de imágenes en un cuarto victoriano en desorden le brinda la ocasión a Holmes de poner en práctica el truco de Dupin de seguir una línea de pensamiento e interrumpirla con una observación que prueba su agudeza. Holmes irrumpe en el pensamiento de Watson cuando éste está decidiendo dónde colgar un retrato de Henry Ward Beecher, el cual termi-

na al lado de un retrato enmarcado del general Gordon. Watson, médico humanitario y liberal victoriano, está escogiendo lares y penates para su hogar. Walter Benjamin, ese astuto lector de pistas, dice que "el interior [esto es, la decoración de un cuarto] no es sólo el universo, sino el caso del individuo privado. Habitar significa dejar marcas". Benjamin observa que la novela policíaca nace en una habitación del siglo XIX, advirtiendo las conexiones entre el interés de Poe en la decoración de los interiores y su invención del relato analítico.

¿Alguien se ha dado cuenta de que en los nombres de los detectives puede verse un intento por elidir el mundo clásico –el cual, junto con el mundo verde de la naturaleza, se perdió de forma tan evidente con la revolución industrial– y así llevar a cabo la fusión que el arte moderno ha expresado de tantas maneras, una coalición entre la cultura grecorromana y lo orgánico? Auguste Dupin, el primero de los detectives, establece la fórmula. El nombre Auguste refleja el nuevo sistema de nombres de pila inaugurado por la Revolución Francesa, dejando los nombres de los santos para lo clásico; pero Auguste también alude al emperador romano ejemplar, sumándolo al del pino, Dupin. La fórmula continúa con Hercule Poirot, combinando al héroe con el peral, y con Jules Maigret, donde, amén de la ironía de que un hombre intrépido se llame Maigret [flaco], subyace en una capa más profunda el sustantivo *maigre*, de *macer*, de *mala*, que significa manzana. Con Sherlock Holmes tenemos un nombre sajón que significa "viril" más un tipo de roble. Una forma alterna es "piedra más implemento": Peter Wimsey (*wimsey* es una barrena); y el tautológico Perry Mason: "piedra más picapedrero". Y también está el seudónimo John Le Carré. Y John Evelyn Thorndyke.

Lo que aquí está en juego es la alineación del hombre perspicaz de la cultura popular (aquel que descubre, y es todo cabeza

e intelecto, siendo su cuerpo cómico y débil) con el arcaico espíritu heroico. Este espíritu, dice el arte, sobrevive en nuestro tiempo como inteligencia. La cabeza como destino adquiere un nuevo significado, no como la antigua sede de una naturaleza noble y una conducta de rectitud estoica, sino como astucia y agudeza intelectual.

Conan Doyle no estaba convencido de esto: de ahí todos sus mensajes de cabezas destrozadas. Poe tampoco, porque la cabeza en "La caída de la casa Usher" no está sobre la mesa, sino que es la casa misma. Los dos significados de *casa*, familia y lugar, se combinan, y se contraponen o, como ahora podemos decir, son esquizofrénicos, propios de una mente dividida. Esta imagen reaparece a lo largo de toda la literatura del siglo XIX, en Hawthorne, en las Brönte y en Melville. Cuando Umberto Eco escribió *El nombre de la rosa*, haciendo una crítica de Borges y sus enigmas, diseñó la historia como una trama de Conan Doyle y eligió para su protagonista (que es un Sherlock Holmes medieval) un nombre inglés normando típico: William, y el nombre de una casa maldita que es el nombre de una familia y el de una heredad: Baskerville.

El busto que hay sobre la mesa es, pues, el emblema de un nuevo destino. Cuando Charles Olson descalificó el estilo poético derivativo de Rainer Maria Gerhardt "como signos que se usan/ como un tupé sobre una cabeza de Poe moldeada/ en yeso" (tal vez, cuando dijo esto, estaba pensando en el piano de Charles Ives, con su busto de Wagner y su gorra de beisbol de Yale encima), estaba conformando un símbolo de lo artificial como una máscara o un defecto, o una prolongación del símbolo más allá de su poder de comunicación.

Un ejemplo. Antes de que el tiempo pudiera medirse con las Olimpíadas, el espíritu del sauce. Orfeo, cuyo canto podía domar

a los animales e incluso podía penetrar en la materia y mover rocas y árboles, perdió a su esposa Eurídice (o Agriope) luego de que ella fuera mordida por una serpiente. Orfeo siguió su alma al reino de los muertos, abriéndose paso con la magia de su música, y hechizó a Hades para que se la devolviera. Hades puso la condición de que Orfeo no debía mirar hacia atrás para cerciorarse de que Eurídice estuviera siguiéndolo. Orfeo miró atrás tan pronto hubo salido del inframundo, pero Eurídice no estaba. De ahí en adelante Orfeo quiso más a los muchachos que a las mujeres, por lo que las ménades tracias lo hicieron pedazos. Su cabeza, cantando, flotó por el río Hebro hasta la isla de Lesbos, donde fue colocada en un templo y se convirtió en uno de los oráculos.

Poe remodeló este mito como "La caída de la casa Usher", trasladándolo a su estilo gótico. Al hacerlo construyó una doble serie de símbolos para complementar su propio mito de un ángel islámico, Israfel, "cuyas cuerdas del corazón son un laúd". La lira de Orfeo y el laúd de Israfel reingresan con Poe en la poesía occidental, en una tensión de lo que Spengler llamaría los estilos culturales fáustico y mágico. El propio mito de Orfeo fue vaciado de significado por Poe, cuya preocupación, con su Orfeo-Usher invertido y su ángel Israfel, era lo transitorio de la belleza y la capacidad del arte para fijar esa transitoriedad en un signo inmortal.

Tres modos estilísticos, o parentescos asociativos de símbolos, funcionan como claves musicales en toda la obra de Poe. A esta armonía organizativa se refirió con títulos, adjetivos y series características de imágenes propias de cada modo, a los cuales les asignó los nombres de arabesco, gótico y clásico. Con arabesco se refería al idioma cultural del Islam, su caligrafía curvilínea y sus circunvoluciones entrelazadas en el diseño de sus alfombras, su predilección por lo musical y lo verbal sobre lo pictórico, su espí-

ritu abstracto expresado en la astronomía y las matemáticas. En cierto sentido, lo que Poe llamaba arabesco era su analogía emocional para el judaísmo, que su neutralidad religiosa encontraba incómodo. Lo arabesco es el idioma de Poe para expresar una espiritualidad intensa, como en su poema temprano "Israfel" (pero véase cómo esa palabra esconde y muestra al mismo tiempo *Israel*), y para la belleza personal combinada con el intelecto, como ocurre con sus mujeres espirituales y marcadas por el destino, que son como Barbra Streisand con el cerebro de Einstein.

A lo arabesco Poe le atribuye una sensibilidad cabal, agudeza, pensamiento especulativo, sensualidad y astucia. Es el sol eterno de Arabia y la luz estelar matemática de Bizancio bajo el Califato.

Con gótico se refería a "la Alemania del alma", la neurastenia, la melancolía, una racionalidad trágica predispuesta a la superstición y a lo sobrenatural (al mismo tiempo que con esto explora el sentimiento arcaico de que toda materia vive y es quizá sintiente), la audacia y la arrogancia de Fausto, el alma turbulenta de Hamlet, el clima de sombra otoñal de "Ulalume", "El cuervo" y "La caída de la casa Usher". Es el modo que, tradicional aunque erróneamente, hemos supuesto que era el predominante en Poe, el que Europa enfocó al llegar a conocer a Poe: el que, por así decirlo, se volvió público.

Con clásico Poe se refería a "la gloria que fue Grecia y la grandeza que fue Roma", el consabido cliché helenístico manifiesto en sus máscaras byronianas, shelleyanas y keatsianas, expresado casi en su totalidad en el busto clásico, la columna corintia, una vaga noción de Homero, Anacreonte y Safo, el perfil de Alejandro en una moneda, la idealidad de Platón y la atención universal de Aristóteles como los fundamentos del pensamiento occidental.

Lo arabesco, pues, es lo exótico; lo gótico, lo siniestro; lo clásico, lo noble. Que estos idiomas simbólicos correspondan a la división de las culturas de Spengler en lo mágico, lo fáustico y lo apolíneo puede significar que Spengler leyó a Poe, como Baudelaire, Mallarmé y Valéry, con una intensidad imaginativa superior a la que cualquier norteamericano haya puesto jamás en su lectura de Poe. O puede significar que en esa geografía de la imaginación que aún está por escribirse y que pide Fernand Braudel en su estudio sobre el Mediterráneo, descubriremos que la costa del Mar Medio –de Barcelona a Éfeso, a todo lo largo de una costa fractal que enlaza a Italia, Creta, Cerdeña y Sicilia– constituye una sola pieza en su configuración poética del mundo, y equivale a la cultura clásica de Poe y la apolínea de Spengler; y que la costa del sur, de Estambul a Tánger, con una porción de tierra aglutinante al este de Turquía, Persia y Arabia, es lo arabesco de Poe y lo mágico de Spengler. Hay ricas confusiones en ambos extremos, de tal suerte que la Alhambra, gracias a Washington Irving, era quintaesencialmente España para Poe, como Atenas en un zamindari turco era su Grecia quintaesencial. El reino gótico de Poe, como el fáustico de Spengler, no es el norte de Europa (que para Poe era la tierra de los *maelstroms* y para Spengler las estepas carentes de perspectiva de Rusia), sino la frontera norte del Imperio Romano, donde se forjó la propia herencia de Poe para ser transferida a América del Norte.

En algún lugar de un bosque profundo, surcado de caminos que traían libros de Venecia, una guitarra de España, pinturas al óleo de los Países Bajos, se encuentra la casa Usher.

Más que cualquier otro escritor, Poe estaba muy atento a las delgadas líneas de comunicación vital que fluían hacia el nuevo mundo. Sus cuarenta años de vida coinciden con los primeros cuarenta

años de vida de Lincoln y de Darwin, están entre la Quinta de Beethoven y el *Macbeth* de Verdi, y van de la abolición de la Inquisición en España e Italia decretada por Napoleón a la República romana de Mazzini, y sin embargo esos años parecen haber transcurrido en una especie de sueño que se alimentó de poesía y de artículos de divulgación científica publicados en revistas –la de Poe fue una mente creativa que trabajó "de oídas", sobre la base de rumores y una especulación feroz–.

"La caída de la casa Usher" es, por su modo predominante, gótica: el romanticismo alemán tal y como fue anglicado y transformado por Scott, Coleridge y Matthew Gregory Lewis. Pero está escrita encima de, y en contrapunto con, el mito de Orfeo y Eurídice, con una hipersensibilidad y una fantasía arabescas reverberando sobre todo el conjunto.

El nombre Usher se deriva del francés antiguo *ussier*, un portero, u *osier*, un sauce. Cualquiera de estas dos acepciones se conecta con Orfeo, cuyo nombre significa sauce y cuyo destino estuvo cifrado en puertas que pudo abrir pero por las que no pudo volver a pasar; cuya arpa, como aquella del epígrafe, fue suspendida, junto con su cabeza, en un templo de Apolo; quien pudo lograr hacer sentir a las rocas y a los árboles con su música y quien trajo a alguien amado de regreso de la muerte.

En el centro inmóvil de la historia, más allá de la periferia de los vientos germánicos, del liquen podrido, de la piedra insegura y de un Hades metálico abajo, Poe ha colocado una mesa con objetos.

La cubierta de una mesa en su propio espacio íntimo, un instrumento que se ha dejado de lado por el momento, un libro o una hoja de música, un periódico, una pipa, un frutero, un busto, por lo general clásico: ésta ha sido la naturaleza muerta tradicional durante los últimos quinientos años. El instrumento musi-

cal muestra afinidades versátiles de una época a otra. La más arcaica de todas es la lira de Orfeo, lo mismo que el busto es arquetipicamente una máscara de Dioniso en el origen del drama. Las dos juntas son actor y música convocando a los muertos para que hablen un rato en el escenario. Hacia el Renacimiento, el instrumento musical se unió a objetos emblemáticos de los placeres de los cinco sentidos.

La naturaleza muerta, en el supuesto de que hay un espacio en una casa civilizada para leer, comer, tomar vino, tocar música o conversar, forma parte de una tradición ininterrumpida que va del comedor clásico, que era el lugar doméstico destinado al convivio (el *Simposio* de Platón, Cristo con sus discípulos en el cuarto de arriba, la casa acogedora de Plutarco en Beocia), hasta pasar por el estudio medieval (el escolar y el santo entre sus libros, con su león).

Poe dispuso la naturaleza muerta de "muchos libros e instrumentos musicales" sobre el escritorio de la biblioteca de Usher con un sentido pleno de la tradición de la naturaleza muerta que estaba a su alcance. Como en un Zurbarán, el espacio circundante es de una oscuridad en la cual los objetos reverberan con una luz rembrandtiana. Podemos inferir la existencia en este cuarto de tapices, muebles antiguos y pinturas en el estilo de Fuseli que no abren el cuarto hacia afuera con vistas como de Canaletto o de Turner, sino que lo devuelven a su claustrofóbica falta de aire.

Los libros, "que durante años constituyeron una parte no pequeña de la existencia mental del enfermo", y que han sido temas de conversación durante la visita del narrador, están enumerados en un catálogo que tiene el propósito de ser fascinante, misterioso e índice del raro intelecto y la imaginación oscura de Usher. Estos libros son:

1. "El Vertvert et Chartreuse de Gresset"; es decir, el poema cómico narrativo "Vert Vert" (1734) del poeta, dramaturgo y crítico jesuita Jean-Baptiste-Louis Gresset (1709-1777) y su poema satírico "La Chartreuse": una ingeniosa descripción de la vida en un monasterio tan detallada que le valió al autor ser expulsado de la orden jesuítica. "Vert Vert" trata de un loro de ese nombre al que en un convento le han enseñado a decir avemarías y padrenuestros tan bien que un obispo, enterado de esta maravilla, ordena que se lo traigan. El loro viaja dentro de una jaula en una barca, donde aprende nuevas frases, de tal suerte que lo que oye el obispo no son avemarías, sino los intercambios picantes de los barqueros, y manda de regreso al loro en desgracia. Uno cambia con los viajes; la experiencia tiñe.

2. "El Belfegor de Maquiavelo", un cuento (1515) a la manera de Boccaccio en el cual "un ángel caído viene a la tierra a investigar por qué tantas almas se quejan de que sus esposas son las causantes de su condena. En Florencia, bien provisto de dinero, [Belfegor] se casa con la hermosa Onesta Donati, que lo exprime a tal punto que aquél se ve forzado a huir de sus acreedores. 'Posee' a tres mujeres, una después de otra, y, finalmente, al enterarse de que su esposa le sigue los pasos de cerca, regresa al Infierno". En la literatura inglesa conocemos esta misma trama en una versión más hilarante: *The Divel Is an Ass* de Ben Jonson. Poe cuenta con la mala reputación de Maquiavelo y con la resonancia miltónica de Belfegor para crear un aura siniestra en derredor de esta comedia.

3. "El cielo y el infierno de Swedenborg". Esto es *De coelo et inferno ex auditis et visis* de Emanuel Swedenborg (1688-1772), el texto teológico básico de la Iglesia de la Nueva Jerusalén, o Iglesia swedenborguiana, por el cual debemos suponer que si Poe realmente leyó este libro se habría interesado más en los pará-

grafos 87 al 115, en los cuales Swedenborg subraya las correspondencias místicas entre las cosas celestiales y las de la tierra. Éste es el primero de los libros de Usher donde no parece haber un Poe manipulando nuestra supuesta ignorancia. Y es el libro a través del cual fluye la doctrina medieval de las correspondencias, que pasó por Blake, Baudelaire, Fourier y, con más éxito, por Joyce.

4. "El viaje subterráneo de Nicholas Klimm de Holberg" –Ludvig Holberg, el humanista dano-noruego fundador de la literatura danesa moderna–. Su *Nicolai Klimii iter subterraneum* (Leipzig, 1741) fue traducido al inglés como *Journey to the World Underground* en 1742, con cuatro ediciones más hasta 1812, y desde entonces fue olvidado. Holberg es un persuasivo imitador de Montaigne, pero un débil epígono de *Los viajes de Gulliver* de Swift y de las *Cartas persas* de Montesquieu. *Niels Klimm*, como los daneses conocen esta sátira, es el recuento fantástico de un mundo dentro de la tierra, con árboles que hablan y otras creaciones por el estilo, con un mensaje de tolerancia y entendimiento de las diferencias entre las religiones. Podemos estarle agradecidos por haber inspirado el *Viaje al centro de la tierra* de Julio Verne, y por haber estimulado la fascinación de Poe por el mundo interior de John Cleves Symmes, el teórico de una tierra hueca oriundo de Ohio, y por habernos dado los ents de Tolkien.

5. "La quiromancia de Robert Flud, Jean D'Indagine y De La Chambre", esto es, tres tratados sobre la lectura de la palma de la mano: *Tractatus de Geomantia* (1637) de Robert Flud, *Introductiones Apotelesmatici... in Chiromantium* (1522) de Johannes ab Indagine de Steinheim y el *Discours sur les Principes de la Chiromancie* (1653) de Marin Cureau de la Chambre. Poe tomó estos libros de *Les premiers traits de l'érudition universelles, ou analyse abrégée de tou-*

tes les sciences, des beaux-arts et des belles lettres (3 vols., Leiden, 1767) de Jacob Friedrich, Freiherr von Bielfeld. O, para resumirlo en pocas palabras, si el destino está escrito en nuestra mano, ¿qué puede hacer la cabeza sino mirar y escuchar?

6. "El viaje a la distancia azul de Tieck" –*Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein* (1834)– de Ludwig Tieck, en el que "un noble medieval... se casa con Gloriana, la reina de las hadas. Ella reina en un paraíso en el interior de una montaña, donde moran las almas de los grandes poetas: Dante, Chaucer, Shakespeare. Gnomos espantosos se han apoderado de autores como E.T.A. Hoffmann y Victor Hugo, pero un emisario de Gloriana ha protegido al joven Goethe".

Como en la nota a pie de página de Poe que tiene el fin de remarcar que otras mentes notables, amén de la de Usher, han considerado seriamente "la sensibilidad de los vegetales", y que, según Poe, podemos consultar en "Watson, el Dr. Percival, Spallanzani y, especialmente, el obispo de Llandaff. Véanse los *Ensayos químicos*, vol. v.", pero que debemos reemplazar con la siguiente ficha: "Richard Watson, Obispo de Llandaff, *Ensayo sobre química* (1771), vol. iii de sus *Ensayos químicos* (5 volúmenes, 1787); las *Disertaciones relativas a la historia natural de los animales y vegetales* del Abad Lazzaro Spallanzani (Londres, 1784); y las Memorias de la sociedad literaria y filosófica de Manchester (5 vols., Londres, 1785-1802, vol. ii, p. 114) del Dr. Thomas Percival sobre el poder perceptivo de los vegetales", en el catálogo de los libros de Usher hay un fuerte elemento de paja romántica. Los estudiosos sospechan que la erudición libresca de Poe provenía de fuentes secundarias, y que la lista es un engaño.

7. *La ciudad del sol* de Campanella no es sobre una ciudad en el sol, como nos dice el gran editor de Poe, Thomas Ollive Mabbott (bajo el hechizo de la magia de Poe), sino sobre una utopía

que sigue en sus líneas generales a la de Moro, y que es mucho más tediosa que la de Moro por cuanto se refiere a sus asuntos cotidianos. Poe quiere hacernos creer que este diálogo renacentista tibio y ampuloso sobre sanidad política es una fantasía espléndidamente exótica. Quiere que imaginemos que el "Vert Vert" de Gresset es rico y extraño. Espera que "el Belfegor de Maquiavelo" sugiera un texto de grandeza marloviana y siniestra maldad. Muchos estudiantes se han dormido tratando de leer *El cielo y el infierno* de Swedenborg, y se necesita una curiosidad especial para encontrar interesantes los tratados de quiromancia del siglo XVII. Por lo que respecta al *Vigiliae Mortuorum secundum Chorum Ecclesiae Maguntinae*, "El manual de una iglesia olvidada", a Poe se le va la mano al querer hacer pasar un breviario ordinario e inocuo por un texto góticamente extraño, lleno de ritos tan prohibidos como desconcertantes.

Poe nos encanta con su naturaleza muerta de libros de Usher de la misma forma en que una víbora encanta a un ave, o como los analfabetos de la Edad Media creían que los textos eran hechizos para mesmerizar y embaucar, que la gramática era lo que quería su derivado vernáculo: *glamour*. El encantamiento, históricamente, fue eficaz. Desde entonces, los escritores de ciencia ficción han estado tratando de escribir libros igual de cargados y galvánicos. Si el "Vert Vert" no es un romance en la más verde de todas las junglas, *Green Mansions* de W.H. Hudson sí lo es; el *Viaje al centro de la tierra* de Julio Verne cumple la profecía de "el viaje subterráneo de Nicholas Klimm de Holberg". Tolkien nos dio lo que la imaginación de Poe hubiera querido que fuese "el viaje a la distancia azul de Tieck", y H.G. Wells, H.P. Lovecraft, Arthur Machen y muchos otros han escrito libros bajo la influencia de Poe que Roderick Usher pondría sobre el escritorio de su biblioteca.

Los pasajes de *De situ orbis* de Pomponio Mela "sobre los viejos sátiros africanos y egibanos, con los cuales Usher soñaba horas enteras" existen. Uno está en I, 8, y dice: "Los sátiros no tienen nada excepto la forma. La forma de los egibanos (muchachos-cabra) es como su nombre lo indica".

Que la frase "sátiros africanos" tuviera un significado equívoco para el virginiano Poe –quien se crió entre esclavos negros cuyos amos temían que pudieran regresar a su estado salvaje en cualquier momento, y Louis Agassiz creyó que pertenecían a una especie separada del *Homo sapiens*, ya que no tenían nada humano excepto la forma– es una dimensión de la psicología de Poe que aflora en el orangután de "Los crímenes de la calle Morgue", así como en el trastocamiento del custodio y el custodiado en "El sistema del doctor Tarr y el profesor Fether", tal y como Harry Levin lo ha demostrado en su estudio seminal de los temas de Poe en su libro *The Power of Blackness*.

Otro pasaje de Pomponio Mela está en III, 95:

> Las tierras, hasta donde llega la vista, son de Panes y sátiros. Esta opinión tiene razón de ser porque, aunque no haya rastro de cultivos, ni casas ni caminos, sino una vasta soledad de día, y un silencio aún más vasto en su contrario, en la noche reverberan fuegos recurrentes, y es como si hubiera campamentos indicados a todo lo ancho; címbalos y tambores resuenan, y se escuchan flautas, que parecen ser algo más que humano. [Mabbott 1978: 421]

Usher, con su celeridad germánica, se sienta e imagina faunos y sátiros. Lo gótico sueña lo clásico con una sensualidad arábiga. El arte comunica un espíritu a otro, habiendo de por medio un tono que controla lo que se quiere decir. Vale la pena

mirar a los sátiros de Usher, en quienes él vio lo pastoral, el antimundo teocritano de su existencia cerebral, como éstos fueron imaginados por uno de sus descendientes literarios, Stephen Dedalus:

> Un campo de hierbajos, de cardos y de matas de ortigas. Entre las matas espesas y ásperas de las plantas yacían innumerables latas viejas y destrozadas y coágulos de materias fecales y montones de excremento sólido en espiral. Un débil reflejo de luz pantanosa se elevaba de toda esta podredumbre a través del gris verdoso de la erizada maleza. Y un mal olor, nauseabundo, débil como la luz, subía en pesadas vedijas de las latas viejas y de la basura añeja y costrosa.
>
> Algunos seres se movían por el campo: uno, tres, seis. Entes errantes, acá, allá. Seres cabrunos con cara humana, frente cornuda y barba rala de un color gris como el del caucho. La perversidad del mal les brillaba en la mirada dura, mientras se movían, acá, allá, arrastrando en pos de sí la larga cola. Un rictus de cruel maldad iluminaba con un resplandor grisáceo sus caras viejas y huesudas. [Joyce 1916: 137-38]

Estas criaturas inmundas son los mismos seres que aparecen haciendo cabriolas en Poussin, Tiziano y Picasso como alegorías vivaces de energía procreadora. Son los daimones del Monte Aventino de Pico y Fauno que Numa Pompilio consultó para aprender el conjuro romano contra el trueno y el rayo que todavía se usaba en los tiempos de Plutarco.

Los sátiros de Stephen Dedalus son agustinianos: demonios del mundo pagano. Los de Roderick Usher son tan ambiguos

como todos los temas de "La caída de la casa Usher", ambiguos y ambivalentes. El arte de Poe es el de lo indistinto claramente acotado, una voz racional que dice que, donde la razón duerme, los monstruos crecen. Pero Poe está fascinado por los monstruos.

La neurastenia de Usher, que recibiría la atención médica de Jean-Martin Charcot treinta años después, y la atención psiquiátrica de Sigmund Freud setenta años más tarde, es el egoísmo estanco en el que degenera por fuerza una introversión habitual. El diagnóstico clásico, antes de Poe, era el de Robert Burton de 1621:

> En general, esto es lo que podemos concluir de la melancolía: que es de lo más placentera al principio, quiero decir, una ilusión de lo más encantadora, un humor de lo más delicioso para estar a solas, vivir a solas, caminar a solas, meditar, estar en cama días enteros, soñar despierto como de hecho ocurre, y enmarcar mil imaginaciones fantásticas en sí mismas. El melancólico nunca está más complacido que cuando está haciendo lo propio, entonces está en el paraíso y no puede soportar el ser interrumpido; como se refleja en el caso del Poeta,
>
> ¡Por Pólux, mis amigos, dijo él,
> Me han herido, y no me han protegido!
>
> lo desarmas, ésa es su queja, si lo importunas: háblale de lo inconveniente que será después, lo que vendrá más adelante, que no será sino la misma cosa, el perro devuelto a su propio vómito, pero por el momento es tan placentero que el melancólico no se puede abstener. Así puede seguir durante varios años, en razón de un fuerte tempe-

> ramento o diversos asuntos que pueden distraer sus cavilaciones; pero al final lo que resulta es una imaginación desquiciada; su fantasía se trastorna y, habituada como está a este tipo de juguetes, no puede menos que seguir operando como un destino; la escena cambia de súbito, el Miedo y la Tristeza suplantan aquellos pensamientos placenteros, la sospecha, el descontento y la ansiedad perpetua ahora ocupan su sitio; así, poco a poco, esa cornucopia de ocio y soledad voluntaria, Melancolia, esa calamidad infausta, aparece, y así como despliega sus ramas hacia el cielo, asimismo hunde sus raíces en las profundidades que hay debajo; no era tan delicioso en un principio, como ahora es de amargo y áspero: un alma gangrenada, macerada con pesares e insatisfacción, un ser cansado de la vida; la impaciencia, la agonía, la inconstancia y la indecisión precipitan al melancólico a miserias inenarrables. [Burton 1927: 346]

La invención de Poe del neurasténico e hipersensible Roderick Usher es un refinamiento del temperamento melancólico, estudiado desde Aristóteles hasta Robert Burton, tanto como la génesis de un tipo: el hombre de sentidos, sensibilidad y sentimientos de una agudeza anormal. Él no tiene cuerpo; es solamente una cabeza. Si se le sustrae su morbidez y si la agudeza de su visión y su genio analítico son dirigidos al bien común, Usher se convierte en César Auguste Dupin, quien se convirtió en Sherlock Holmes, quien se convirtió en Stephen Dedalus, en quien todos los rasgos del tipo se concentraron de nuevo: el remordimiento medieval y la altivez renacentista de Hamlet, la pedantería francesa de Dupin, el ingenio y la depresión de Holmes en alternancia con una lucidez poética.

Joyce hizo que este tipo se disolviera frente a nuestros ojos, reemplazándolo por un hombre que posee un cuerpo y un cerebro: Leopold Bloom.

Pero antes de que Joyce pudiera actuar, la cabeza como un símbolo del destino había pasado por una gran decadencia. Los mitos están llenos de decapitaciones: Orfeo, la Gorgona a manos de Perseo, Goliat a merced de David, Sísara a merced de Jael. La piedad trágica de una decapitación cautivó al ojo romántico, y figura en Keats, pero el retorno del tema a la literatura europea ocurre en *Rojo y negro* de Stendhal, donde el antihéroe romántico Julien Sorel sufre una decapitación con todo el horror de un Orfeo. Cuarenta años después, Flaubert volvió a contar la historia de Juan el Bautista, con su famosa frase final, donde la calidad de los hechos y la exactitud de la percepción anuncian una nueva clase de sensibilidad en la prosa europea: "Como la cabeza era pesada, les tomó tiempo llevársela".

Esta poderosa historia creó un culto de Juan el Bautista en la iconografía del fin de siglo. Gustave Moreau la retomó con morbo y una artificialidad consciente –pintando en un estilo que Paul Gauguin llamó "moco alhajado"–. Joris-Karl Huysmans retomó a Moreau, y Wilde retomó a Flaubert, Huysmans y Moreau. Su *Salomé* completó la extraña transformación del culto en una fantasía erótica. Aubrey Beardsley hizo ilustraciones para Wilde que son más conocidas que la obra de teatro (aunque en la tumba de Wilde de Jacob Epstein, en Père Lachaise, está inscrito EL AUTOR DE SALOMÉ) y Strauss adaptó la obra de Wilde en una ópera que es más conocida que ambas. Debemos notar que Beardsley le dio a la cabeza de Juan puesta en su charola el tratamiento de una naturaleza muerta, e incluyó en sus ilustraciones muchas colecciones de libros como la de Usher. Algo ha completado un círculo: de Orfeo a Richard Strauss, un gran acorde, o una tra-

yectoria que va de una primavera a una decadencia y de ahí a una cancelación de sí misma.

El hombre, cuando lo vemos por primera vez en su representación artística, es un cuerpo completo. Su destino está en la agilidad de sus piernas y en sus manos versátiles, en sus órganos sexuales y en su parentesco con los animales. El cazador, en la cueva neolítica de Lascaux, es la sola figura de una vara entre animales espléndidamente dibujados. Ha matado a un bisonte con su lanza. Es itifálico, y su cabeza, o su máscara, es la de un pájaro, al que se representa de nuevo, a un lado, montado en un palo. Esta sensación de que el hombre puede triunfar como cazador incorporando mágicamente el espíritu, más privilegiado y afortunado que el suyo, de un pájaro o un león, persiste en la máscara, en los dioses egipcios zoomórficos, en el águila romana y el cuervo de los hunos que precedía a los ejércitos en la batalla, en estandartes e insignias. De Lascaux al león británico, más de 30 mil años, hay una tradición ininterrumpida. El grillo de la Horda Dorada que vino de China se convirtió en la flor de lis de los francos (que los británicos, erróneamente, interpretaron como una rana) y, por una evolución alternativa, en la abeja industriosa de Napoleón, en el lirio de los Boy Scouts y, presumiblemente, en la hoja de maple canadiense.

La emergencia de la cabeza como el símbolo del destino de la humanidad ocurrió por mediación del animal. El hermoso busto de Nefertiti que ha llegado hasta nosotros (y que un arqueólogo, contrariado por la existencia de un ejemplo tan temprano de retrato en la forma de busto, lo mantuvo escondido durante años) representa la elección de un escultor entre muchas posibilidades. Nefertiti pudo ser representada con la cabeza de una vaca, como Hathor, o la de una leona, como Sekhmet. Lo asombroso es que sea una cabeza sin cuerpo, un retorno a la más-

cara y una nueva dirección. Es incómodo y desalentador pensar que el busto con yelmo de Pericles que se encuentra en el Museo Británico (el yelmo esconde su enorme cráneo, que le valió en su tiempo el mote de Cabeza de Calamar, como nos dice Plutarco) sea parte de una misma categoría junto con las máscaras de Haida, cabezas que fueron cortadas por los Assamese Nagas para hacer crecer el arroz, o incluso los melancólicos cráneos de los *memento mori*, pero la conexión es tan obvia como instructiva.

Lo que aceptamos y honramos como parte de esta tradición es el busto ancestral romano. Lo usamos en las monedas, en las estampillas y para la exhibición de la virtud en los edificios públicos, las bibliotecas y las casas particulares. El busto de Beethoven de Bourdelle probó ser la más popular de sus obras, y la humilde distribución de bustos de Liszt y de Wagner sobre un millón de pianos en un millón de hogares de la clase media es prueba suficiente de nuestra adhesión a la cabeza sin más, como símbolo de lo que creemos que somos y lo que queremos ser. Hemos descartado la clásica herma, un busto sobre un estípite donde los genitales han sido incluidos como parte de la persona. Aceptamos el cuerpo entero o el busto en la escultura. El torso es un cuerpo, no una persona. Las manos de un Cristo que reza no han inspirado retratos de otras manos. ¿Por qué no tenemos una escultura del ingenio de Pasteur, de los milagrosos dedos de Wanda Landowska y de los pies de Pavlova? No: la tradición es la tradición. La cabeza, como lo vemos en la naturaleza muerta, es nuestro destino. Años antes de que la incluyera en el *Guernica*, Picasso también había pintado una cabeza clásica entre libros e instrumentos musicales, dibujos arquitectónicos y un mantel con un diseño griego a lo largo del borde, volviendo a poner los símbolos antiguos en el lugar apropiado. En el

Guernica esta misma cabeza yace rota, en el suelo, en medio de la violencia de la guerra.

Después de la guerra, y con el terrible descubrimiento de los campos de la muerte, Picasso trató de responder al Holocausto. Curiosamente, escogió la naturaleza muerta como género, con cadáveres amarrados, exhaustos, yaciendo debajo de una mesa, con un cántaro, un cuchillo y el pan. Aunque esta pintura pasó por varias revisiones, Picasso la dejó inconclusa.

CAPÍTULO TRES
MANZANA Y PERA

*M*anzana y pera son, como dijo Samuel Butler de *La Ilíada* y la *Odisea*, esposo y esposa. Los más antiguos de los árboles frutales cultivados, éstos aparecen unidos como una frase hecha, ya sea en la Grecia del siglo V o en los diarios de Thoreau, y como símbolos complementarios en la poesía y la prosa clásicas. Su cercanía las ha hecho perdurar como una pareja de imágenes en la larga historia de la naturaleza muerta.

Odiseo, al revelarle su identidad a su padre, Laertes, comenzó el inventario de su herencia con trece perales y diez manzanos. Ateneo, para quien no hay manzanas más sabrosas que las que crecen cerca de Aquilea en los Alpes, cuenta que los espartanos dispusieron manzanas y peras para los dioses en el festival de la Teogonía.

El llano argivo se llamó una vez la tierra de las peras silvestres, mucho antes de la fundación de Micenas. Desde tiempos de Adriano, los niños tenían un baile en el cual se tiraban piedras unos a otros y cantaban:

> ¡Pera verde, pera madura,
> lanzadores de peras, nosotros!
> Peras volando por todos lados
> Debajo del árbol.

Desde la Edad Media y a lo largo del Renacimiento, los pintores incluyeron manzanas y peras con madona y niño –la man-

zana simboliza la caída, la pera la redención–. Caravaggio puso una naturaleza muerta de manzanas y peras en la *Cena de Emaús*. Picasso pintó manzanas y peras durante 75 años. Balthus, en *El pintor y su modelo* (1982), resumiendo su carrera en un autorretrato de espaldas, con una modelo arrodillada mirando un boceto en una silla, pone en una mesa detrás de ellos una canasta con manzanas y peras.

La manzana está unida a la pera a lo largo de toda la poesía erótica griega. En *Dafnis y Cloe* de Longo funcionan, al cabo de unos mil años de tradición, con la misma fluidez que en la poesía de Safo y Anacreonte. Dafnis, después de haber obtenido la mano de Cloe de su padre, Drías,

> sin querer comer ni beber, fue en busca de Cloe y le dio la buena nueva de su boda y desde aquel día en adelante la besó delante de todos como a su novia; ordeñaba sus ovejas, cuajaba la leche para hacer quesos, ponía los corderos bajo sus madres, como lo hacía con sus cabritillos. Luego se bañaban, comían, bebían, cogían fruta, que en gran abundancia encontraban, y sazonada, porque se acercaba el otoño. Recogían manzanas, peras, higos, que si en el suelo eran más maduros, en las ramas eran más frescos y unos sabían a malvasía y otros relucían como el oro.
>
> Entre los manzanos había uno que ya no tenía hojas ni fruto. Las ramas estaban mondas y en la más alta de ellas había una manzana grande, hermosa. Quizás el que cogió las otras no se atrevió a subir tan alto; quizá aquel fruto lo reservaba para su amada algún pastor enamorado.
>
> Apenas vio Dafnis aquella manzana, se apresló a cogerla. Cloe quería impedírselo, pero él no la escuchó, por lo cual la doncella, despechada y afligida, fue adonde tenía

el rebaño, mientras Dafnis se encaramaba al árbol y cogía la magnífica fruta, que le llevó. Y al verla enfurruñada, le dijo:

–Esta manzana, amiga Cloe, la han hecho nacer los hermosos días veraniegos, un árbol pomposo la ha alimentado, y luego, ya madura por el sol, la fortuna la conservó. Ciego hubiese sido si no la viera y tonto de capirote si, después de verla, la dejara para que cayese al suelo y la pisotearan las bestias o fuese envenenada por algún reptil, o para que permaneciese en lo alto para ser admirada estérilmente y destruida al cabo del tiempo. Afrodita recibió una manzana por premio de su belleza; bien mereces igual distinción. Siendo igualmente bellas, tenéis jueces parejos: él fue pastor, yo cabrero.

Diciendo estas palabras dejó la manzana en su regazo y Cloe, al acercársele Dafnis, le besó tan suavemente que él no se arrepintió de haber subido tan alto, por un beso que, a juicio suyo, valía más que las manzanas de oro.

En el Idilio VII de Teócrito, un pastor canta:

Arde Arato en la médula de sus huesos
Por un muchacho.
Oh Pan que correteas en las praderas
De Tesalia, haz que aquel muchacho quiera darse
A los brazos de Arato, Filino si tú quieres,
Aunque cualquier otro muchacho estaría bien.
Cumple, Dios Pan, o sufre golpeado con esquilas
En tus piernas y tu espalda por muchachos de la Arcadia,
Niégate, y yo espero que te enredes entre brezos
Y duermas sobre ortigas, y que cuando estés en Tracia

Esto sea en pleno invierno, en las montañas,
Y en el verano entre las rocas de África,
Lejos del Nilo.
Y ustedes, Cupidos, rojos
Y brillantes cual manzanas, dejen los manantiales
De la rubia Dione en Hietis, Biblo y Oikous
Y abran fuego con sus flechas mágicas
Sobre el terco Filino.
¡Oh!, dicen las mujeres,
Es tan dulce como la pera madura,
Pero la belleza dejará de ser.

Más adelante, en el mismo idilio, tenemos esta descripción del final de un día:

Sobre lechos de hojas de parra olorosas a goma de
[alfóncigo
Yacemos felices, bajo la sombra generosa
De negros álamos y olmos junto a un rumoroso manantial.
En esta fresca espesura los grillos chirriaban, tres ranas
[croaban,
Las palomas gorjeaban a través de los cantos de la
[alondra y el pinzón
Y un enjambre de abejas zumbaba en torno al manantial.
Era un verano henchido que maduraba en otoño.
Las peras yacen a nuestros pies y las manzanas se caen
[junto a nosotros.
Y las ciruelas doblegan sus arbustos hasta el suelo.

En la poesía pastoral griega y romana, un presente de manzanas es una declaración de amor. Escuchemos este tema virgilia-

no, teocritano, que se dio en la Nueva Inglaterra del siglo XIX. Es de Thoreau (traductor de Anacreonte), y corresponde a la entrada de su diario del 10 de junio de 1855:

> ¿Por qué tengo un deseo al que ningún otro pecho responde? Camino solo. Mi corazón está satisfecho. Los sentimientos estorban la corriente de mis pensamientos. Toco en la tierra en busca de mi amigo. Espero encontrarlo en cada recodo; pero ningún amigo aparece, y quizás ninguno está soñando conmigo.

(Tres semanas y tres días después de que Thoreau escribiera estas líneas en Concord, un libro titulado *Hojas de hierba*, de noventa y cinco páginas, con el nombre del autor impreso solamente en la página legal, salió a la venta en la librería Fowler and Wells, de Nueva York, a un precio de dos dólares.)

> Estoy cansado [continúa Thoreau] de la sociedad frívola, en la cual el silencio es siempre el más natural y cortés de los modales. De mil amores caminaría en la profundidad de las aguas, pero mis compañeros se quedarían en las partes poco profundas y en los charcos. Yo soy silencioso por naturaleza a mediados de mis veinte, día con día, año con año. Rara vez me doy cuenta de su presencia. Dos yardas de cortesía no constituyen una sociedad para mí. Hay quien se queja de que no me río de sus chistes. Los doy por terminados antes de que hayan concluido, y sigo mi camino. Hay quien me habla de manzanas y peras, y yo me voy con mi secreto intacto. Las suyas no son las manzanas que me tientan.

Ningún amigo *aparece*: la palabra es una fusión de *manzana* [apple] y *pera* [pear]. La manzana es tentación, la pera reconciliación. La manzana, para Thoreau, es objetiva, pública, social. A lo largo de los 14 años que dura su diario, lo encontramos meditando sobre la manzana como botánico y como filósofo. Las manzanas se han convertido en algo nativo de América. De la peras no está seguro; éstas no se librarán de su aura europea.

Thoreau, en la entrada de su diario del 11 de octubre de 1860 (cuando parlamentos con destinos muy diferentes estaban sesionando en Montgomery y Turín), escribió:

> La estación es favorable para las peras tanto como para las manzanas. El jardín [de Ralph Waldo Emerson] está repleto de ellas. No son tan bellas como las manzanas –de colores más ocres y caseros– pero son de un color lo suficientemente sano. Muchas, tirando a un bermejo rugoso o incluso ferruginoso, tanto al tacto (herrumbroso) como a la vista, parece como si fuesen una prueba contra la indiferencia. Después de todo, las pocas variedades de peras silvestres que hay aquí tienen más colorido y son más bonitas que muchas variedades célebres que son de cultivo. Las cultivadas son por lo general de un color tan opaco que es difícil distinguirlas de las hojas, y si llegan a quedar dos o tres sin cortar, éstas no se ven. No obstante, algunas tienen una linda mejilla y, en general, por su forma son auténticos pendientes, como si hubiesen sido moldeados expresamente para colgar de los árboles.
>
> Son una fruta más aristocrática. ¡Cuánta más atención reciben del propietario! Los empleados juntan las manzanas y las ponen en barriles. El propietario le quita la piel a las peras en sus ratos de ocio como pasatiempo, y su hija

le pone a cada una su envoltura de papel. Están regadas en el piso de la mejor de las habitaciones. Son un obsequio para el huésped más distinguido. Jueces, ex jueces y magistrados son conocedores de peras, y discurren largamente sobre ellas entre una sesión y otra. Tengo en mi mano una *Bonne Louise* que está cubierta de menudas manchas de color café o puntos de un doceavo o un dieciseisavo de pulgada de diámetro, son más largas y más desarrolladas del lado en que les pega el sol, bastante uniformes y bonitas, como si fuesen la terminación o el opérculo de poros que han brotado justo en la delgada película de la fruta, produciendo una ligera sensación de aspereza al tacto... Si la manzana tiene un color más vivo, que refleja al sol, en la superficie más opaca de esta pera todo el firmamento con sus estrellas reluce con singular alegría. Ellas suspiran por las estrellas felices bajo cuya influencia maduraron.

Se dice, con razón, que las peras son menos poéticas que las manzanas. No tienen la belleza ni la fragancia de estas últimas, pero su excelencia está en su sabor, lo cual habla de un sentido más burdo. Por eso, cuando los niños sueñan con manzanas, los jueces retirados ven peras. Se les ponen nombres de emperadores, reyes y reinas, duques y duquesas. Temo que tendré que esperar a que haya peras con nombres americanos, que un republicano pueda tragar.

La sensación de Thoreau de que las manzanas se habían convertido en un producto natural de América, en tanto que las peras seguían siendo europeas, invita a la reflexión. La manzana –premio, tentación, recompensa– es un símbolo que contiene significados opuestos: amor y odio, armonía y discordia. La pera es

totalmente carismática; es más, cuando muestra significados dobles como la manzana, ambos significados son benignos. De hecho en la pera tenemos un eje de naturalezas mezcladas. En Esparta el peral se consagraba a Cástor y Pólux: imágenes de estos gemelos estaban colgadas en sus ramas, y por edicto sagrado todas las imágenes de su hermana Helena se hicieron con madera de peral. De haber connotaciones negativas en la red de simbolismo que gira en torno de la pera, éstas vienen de Helena. Cástor y Pólux se convirtieron en protectores de los marinos. La estática que reverbera en los cordajes de un barco, si es doble, es augurio de buen clima, y los marineros del siglo XVI la llamaban Los Dos Polizontes, *corposanto* en los idiomas mediterráneos; pero si es sencilla, es un fuego de Santelmo, el fuego de Helena, y es augurio de tormenta. De los *genii* del árbol espartano podemos pasar a muchos mitos complejos; uno de estos mitos nos lleva del signo zodiacal Géminis a un santuario en España, en Santiago de Compostela, donde Cástor y Pólux se convirtieron en Jesús y su hermano Santiago y, en este sentido, la pera como el símbolo de la redención de Cristo puede funcionar bien.

La pera simboliza una armonía entre lo humano y lo divino; la manzana, un encuentro entre lo humano y lo divino. La fruta prohibida en el Edén se convirtió en una manzana debido a un accidente lingüístico, un juego de palabras entre el *mal* y la *manzana*. Pero lo inevitable del accidente fue asegurado por siglos de poesía pastoral griega y latina, en la que la manzana fue erotizada.

Paul Cézanne, el padre en todos sentidos de la pintura moderna europea y uno de los grandes maestros de la naturaleza muerta, y, de no estar Joyce ocupando ese sitio, el artista arquetípico de nuestro tiempo, reinventó la manzana. La manzana de ninguna manera ha desaparecido, como lo demuestra una mirada a

las naturalezas muertas del siglo XIX norteamericano (nuestros pintores compartieron el amor de Thoreau por la manzana), ni el cultivo de manzanas en los Estados Unidos, que llegaron a ser una exquisitez en Europa. Fue Cézanne, sin embargo, quien hizo un motivo de la manzana, que pintó la mayor parte de las veces sobre una mesa en la cocina de una granja, sobre un mantel, como si se hubiera resbalado de un cuerno de la abundancia.

En 1968 Meyer Schapiro, en un famoso ensayo iconográfico, se dio a la tarea de explicar las manzanas de Cézanne, ya que éstas parecían estar graciosamente más allá del alcance de una pesquisa iconográfica que llevaría a cualquier parte menos a las viejas tradiciones de la pintura de naturalezas muertas. Lo que descubrió, ante todo, fue una historia. Cézanne, cuando niño, tuvo el valor suficiente para hacer migas con un estudiante nuevo en su escuela, a quien todos los otros habían decidido excluir, humillar, ignorar. Este nuevo estudiante se llamaba Émile Zola. Él y Cézanne pronto se hicieron amigos. Después de la valiente oposición de Cézanne a la censura de sus compañeros de escuela (lo cual le valió una paliza), Zola le dejó una canasta de manzanas en el dintel de su puerta. Ambos amaban la poesía pastoral de Virgilio; el simbolismo era claro. Alexis recibía manzanas de su enamorado Corydon. En Teócrito y Propercio hay obsequios de manzanas para amigos y amantes. Los últimos paisajes de Cézanne con figuras clásicas, que habrían de influir prácticamente sobre todos los pintores modernos, son un regreso a los temas pastorales que él y Zola se recitaban entre sí en Aix durante sus largos paseos por el campo.

Fue Zola quien animó al tímido Cézanne a ir a París. Sin embargo, no continuaron su amistad. Zola, un escritor exitoso, empezó a encontrar molesto al desairado y desafortunado Cézanne. Escribió una novela sobre un pintor que habría de carecer para

siempre del reconocimiento y la comprensión del público, y con ello hirió y alejó a Cézanne. Más aún, y con un maravilloso dejo de ironía, el liberal Zola descubrió que Cézanne tenía una amante demasiado liberal. Las manzanas de Cézanne comenzaron a aparecer en esa época. Como piensa Meyer Schapiro, Cézanne estaba devolviendo de manera quizás inconsciente el regalo de manzanas de Zola. Uno puede ver muy fácilmente estas pinturas de manzanas como una reconciliación, porque en muchas hay peras, junto con otros símbolos –una estatuilla de Eros, un reloj, un sentido resonante de paz, la belleza doméstica de una cocina rural– que podemos interpretar como tranquilidad.

Una de las pinturas que se derivan de los paisajes pastorales con desnudos de Cézanne (aquellos "Poussins pintados del natural") es *Las señoritas de Avignon* de Picasso. Volúmenes y planos indican cuerpos humanos. Hay una gran energía expresiva. Pero donde Cézanne había estado en busca de la forma geométrica y un brillo prismático de luz, Picasso había dado un paso más adelante: un paso hacia la forma primitiva que combina el ojo de Cézanne con el del idioma visual medieval y africano.

Las señoritas de Avignon de Picasso no es sólo famosa porque la fama significa aprobación: la pintura es decididamente notable. Es la primera tela de Picasso en cobrar vida propia. Él no le dio mucha importancia y la dejó a un lado hasta que llegó el tiempo en que todo lo que había pintado empezó a interesarle a alguien. Un malentendido o una observación mutilada le dio título, el cual literalmente debió ser "Las señoritas de la Rue d'Avignon", es decir, prostitutas en un burdel de la calle de Avignon. En efecto, el prototipo de esta composición pudieron haber sido fotografías y bocetos como los que hicieron Toulouse-Lautrec y Edgar Degas de prostitutas desagradables, con toda la desvergüenza de su vulgaridad posando en la antesala del burdel,

dos de ellas con los brazos detrás de la cabeza, otras dos gesticulando o estirándose, una de ellas sentada. El dibujo es expresionista y esquemático. El modelado de la cara de una *señorita* es ibérico arcaico, las caras de otras dos son variantes de este mismo estilo, vagamente medieval, una reminiscencia de un sinnúmero de estilos ajenos por completo a la tradición occidental. Las otras dos caras se derivan de máscaras del oeste africano.

Sabemos que esta pintura significa el momento en que se da una gran transición. Es el equivalente en pintura de *La consagración de la primavera* de Stravinsky y de los *Alcools* de Apollinaire. Es un paso que sigue el consejo de Cocteau, quien recomendaba dejar de lado de vez en cuando nuestra sofisticación y escuchar los tambores de la selva para no marchitarnos. Nosotros, como Anteo, debemos pisar la tierra con el pie descalzo.

Y el único detalle, aparte de las mujeres representadas de manera salvaje en la danza tribal que es esta pintura, es una naturaleza muerta compuesta de una manzana, una pera, un racimo de uvas y una rebanada de melón. Cuatro años antes, Picasso había dibujado un desnudo de mujer clásicamente regular, sentada y sosteniendo un tazón con manzanas. Muy pronto, la manzana, la pera y un jarrón de asteres se convirtieron en uno de los temas de las naturalezas muertas de Picasso, y nunca lo abandonó. Lo mantuvo de un estilo a otro durante 75 años. Una de las cosas que Picasso estaba haciendo era husmear en el inventario del pasado. El espíritu moderno ha consistido en esto. Joyce, Stravinsky, Ives, Pound y Zukofsky hurgaron en la cultura del mundo como ningún otro artista lo había hecho antes. El simbolismo de Picasso es, por tanto, complicado en un sentido peculiar. Nunca sintió la necesidad, al contrario de Joyce, de ser un estratega infalible a la hora de acomodar sus imágenes. Disfrutaba

haciendo de lo trivial algo fresco y nuevo. La manzana, la pera, las uvas y la rebanada de melón de las *Señoritas*, por ejemplo, pueden encontrarse prácticamente en cualquier naturaleza muerta –en, digamos, los impresos de un Currier y un Ives que cuelgan en miles de paredes norteamericanas–.

Los motivos de Picasso manifiestan un rechazo tajante a cooperar con las palabras, aunque hayan sido inspiración de muchas. Eudora Welty comenzó su carrera con un cuento, "Acróbatas en el parque", el cual quería ser un equivalente verbal de *Los Saltimbanquis* de Picasso, la pintura que inspiró la Quinta Elegía de Duino de Rilke. Gertrude Stein trató de crear una prosa cubista. Y sin embargo Picasso sigue siendo no-verbal. Temas literarios y culturales fluyen a través de él. No obstante, éstos siempre están en competencia con imágenes. De todas las fuentes que podemos referir en el caso del *Guernica*, la básica es la pintura *naïve* de Henri Rousseau *La guerra*.

Lo que resulta más moderno en Picasso es su manera arcaica de ser artista. Es un contemporáneo de los pintores de Lascaux y de Altamira. Es el artista menos moderno. Por eso la manzana y la pera de las *Señoritas* fueron puestas ahí por puro capricho: esto es, por una intuición exacta. No necesitaríamos de la crítica en absoluto si el arte no fuera de una radical incoherencia. La pregunta que debemos formular no es por qué Picasso puso manzanas y peras en las *Señoritas*, como podríamos hacerlo satisfactoriamente en el caso de un Crivelli, quien puso en torno del niño Jesús calabaza, manzana, pera y cereza, sino qué era lo que sentía Picasso cuando pintó una manzana y una pera. Voy a hablar de la manzana y la pera picassianas como si éstas fueran glifos más que imágenes.

En las pinturas y los dibujos grabados en las cuevas neolíticas, el refinamiento de la imagen en glifo puede observarse en

figuras que quizás estén a medio acabar, pero que definitivamente quedaron así porque el objeto puede leerse tal cual. La línea para designar al caballo comenzó en el hocico y continuó a lo largo de la crin y la *mykla*, o la franja oscura de los equinos primitivos que va de la cabeza a la cola, y parecería que esta línea cursiva en un momento dado fue suficiente para representar la idea "caballo".

Estos glifos, o trazos gráficos, siempre están en juego tanto en el lenguaje como en la pintura, separándose ellos mismos de sus orígenes maliciosamente. "¡Jíminy!", dice el niño ignorante de Cástor y Pólux y que de alguna manera les invoca; podemos partir trozos de azófar y darle a alguien el puñado de metal sin saber dónde se acuñó la moneda. Todas las figuras del discurso se convierten en vestigios.

Veamos ahora los glifos de Picasso. En sus caricaturas, Picasso tendía a dibujar la pupila de un ojo como una espiral y la otra pupila como un círculo con un punto en el centro. Este gesto idiomático de su lápiz tiene su historia genética y su patología. Picasso siempre le prestó atención a la mirada desconcertante que la heteroftalmia le confiere al rostro. Ya en 1903 había pintado a una vieja Celestina con un parche en un ojo, y a lo largo de toda su carrera el hábito de combinar el rostro de frente y de perfil se volvió su marca registrada estilística –que propició una impecable observación de Henri Rousseau: "Usted y yo, señor Picasso, somos los pintores vivos más grandes, yo en el moderno, usted en el estilo egipcio", ya que la norma en el dibujo egipcio es un ojo que ocupa todo el rostro en una figura vista de perfil–.

No obstante, si observamos en la obra de Picasso la recurrencia de estos dos glifos, la espiral y el círculo con el punto, encontraremos que éstos ocurren simultáneamente de la misma forma en que la manzana y la pera constituyen una serie simbólica.

De hecho podemos decir que la espiral es una pera y el círculo con el punto una manzana. Aquí hay un linaje oculto.

En 1831, Honoré Daumier publicó una litografía famosa titulada *Gargantúa*. En ella aparece Luis Felipe, el rey burgués, en un retrete, alimentado por los pobres, quienes están vertiendo sus bienes terrenales por una rampa hacia su boca. El rey está defecando privilegios y riquezas para los ricos. Como un insulto adicional, la cabeza del rey está dibujada como una gran pera, con rizos y patillas largas, haciendo burla de su mentalidad y bobería. La jerga francesa de entonces, como la de ahora, entiende por *poire* un bobo, un tonto.

Por esta caricatura rabelesiana Daumier pasó seis meses en prisión. Para justificar la litografía de Daumier, pagar la multa y de paso renovar el insulto, Charles Philipon, el caricaturista y editor de *Le Charivari* (prototipo del *Punch*, el *Charivari* londinense), publicó en 1834 una plana con cuatro dibujos que mostraban la transformación de Luis Felipe en pera –como diciendo con una sutileza racional que la naturaleza misma había diseñado al rey como un alcornoque–. Por esa época, el mundo estaba interesado en leer las fisonomías. La *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* de Johann Kaspar Lavater había salido a la luz en 1778, *L'uomo delinquente* de Cesare Lombroso, en 1876. "Este boceto se parece a Luis Felipe, ¿lo condenaría, entonces?", se pregunta al pie del primer dibujo Philipon, y llama la atención sobre el segundo, en el cual el parecido con la pera es mayor: "Por tanto, habría que condenar este también, que se parece al primero". El tercero es casi una pera: "Y luego condenar este otro que se parece al segundo". Y el cuarto es simple y llanamente una pera: "Y en fin, si son consecuentes, no podrían absolver esta pera, pues se parece a los bocetos precedentes".

"La famosa secuencia", dice E.H. Gombrich en *Arte e ilusión*, es el *locus classicus* de "una demostración del descubrimiento de lo familiar en lo distinto... una suerte de análisis en cámara lenta del proceso de la caricatura... [que] descansa sobre el argumento de la equivalencia. ¿Por cuál de estos dibujos debe [Philipon] ser castigado?"

"Nunca antes –dice Robert Rey en su estudio sobre Daumier– la insolencia, la ignominia, el hambre y el vicio se habían fusionado de manera tan completa." Y Daumier no se detuvo ahí, después creó a M. Macaire y a sus *avocats* y *juges*, para convertirse en el Balzac pictórico tanto del pobre como de su opresor.

La furiosa indignación de Daumier fue retomada en sucesión legítima por Georges Rouault y por la tradición de la caricatura política tal y como la conocemos hoy día. Su genio deliciosamente satírico fue heredado por Alfred Jarry, quien imaginó al idiota arquetípico de la literatura francesa moderna, el Père Ubu, el anti-Prometeo y la última reducción de Bouvard y Pécuchet de Flaubert.

Las ilustraciones que hizo Jarry para la trilogía de Ubu se derivan del Luis Felipe en forma de pera de Daumier. La misma cabeza con forma de pera y la dimensión escatológica de la estúpida avaricia del rey de Daumier se convierten, en la pluma de Jarry, en una espiral de heces de vaca o, tal vez, de excremento humano.

Por diversión, Picasso realizó una serie de caricaturas de Guillaume Apollinaire para la que se apropió de la cabeza en forma de pera de Ubu, de la espiral fecal y de todo el chiste en sí para crear una jovial comedia privada. Los glifos que sirvieron a esta comedia, que es una forma de participar de los juegos más audaces de Jarry y Apollinaire, se volvieron habituales en Picasso. Quien no conoce *Le Surmâle* de Jarry no puede enten-

der la gran serie de dibujos que realizó Picasso en la década de 1950 con el título "La comedia humana", y lo mismo puede decirse de los *Trescientos cuarenta y siete grabados* de fines de la década de 1960. Estos glifos permean la obra de Picasso, figuras piriformes y pomenoides que aparecen en los ojos y las partes del cuerpo. Esto significa que, en Picasso, hay una fantasía con la manzana y la pera que corre paralelamente a un prodigioso número de naturalezas muertas de auténticas peras y manzanas.

En un dibujo a lápiz (22 de febrero de 1933) de un atril con un lienzo y una naturaleza muerta dispuesta sobre una mesa en el interior de un cuarto con una ventana abierta a un balcón y unas nubes vaporosas en un cielo apacible, Picasso dibujó una paleta que cuelga de un clavo en la pared, de manera tal que esto se asemeja a una manzana –el clavo es el tallo–. Este glifo de doble sentido se repite tal cual en la manzana que está sobre la mesa, salvo por el tallo, que se ha alargado en forma de falo. Una pera contigua ha sido trabajada en una figura femenina, de la que otra pera es el muslo derecho y un durazno, el muslo izquierdo y las nalgas. El glifo de la manzana –círculo con un punto en el centro– aparece dos veces, simulando sus pechos. Tres manchitas, o pecas, le dan a esta mujer-pera ojos y boca. La pintura que descansa sobre el atril es neoclásica; todo lo demás es un juego picassoide de manzanas y peras.

En enero de 1889, 23 días después de haberse cortado la mitad inferior de su oreja izquierda con una navaja, en la víspera de Navidad, Vincent Willem van Gogh pintó una *Naturaleza muerta con cebollas*. Esta mutilación y la naturaleza muerta con cebollas son episodios conexos: la pintura es una meditación sobre aquélla y su absolución. Cuando se cortó parte de la oreja, Van Gogh fue presa de un ataque de rabia neurasténica que le había provocado Gauguin. Él y Gauguin compartían un estudio en Arles

desde el mes de octubre anterior, con la esperanza de establecer una versión francesa de la hermandad prerrafaelista, que ellos habían imaginado bajo una especie de comunidad. Van Gogh, que había estado pintando durante sólo siete años y en esa época estaba haciendo lo mejor de su obra, tenía 35 años. Si hubiera pasado los exámenes de griego tendría un diploma en teología y sería ministro de la Iglesia calvinista holandesa. Todavía se conserva un sermón que pronunció ante mineros de carbón ingleses. También Gauguin se había refugiado en la bohemia, huyendo de una oficina de comercio. Más tarde, sintió que esos dos meses con Van Gogh habían sido como dos meses con Edgar Allan Poe.

Van Gogh, por su parte, sintió que había estado viviendo con el bravucón y jactancioso Tartarín de Tarascón, y después de la ruptura pintó la silla de Gauguin con un ejemplar del libro de Alphonse Daudet en el asiento. Ninguno de los dos sabía cocinar, como lo demostraron sus intentos. Gauguin era un parroquiano nocturno del burdel de Tutelle, por razones de higiene, como solía decir. Van Gogh, quien contrajo sífilis o gonorrea en Amberes, no estaba de acuerdo. Sus teorías fisiológicas sobre el placer sexual se oponían y excluían mutuamente. Gauguin creía, según la sabiduría popular de su tiempo, y del nuestro, que el contacto sexual era necesario para tener buena salud. Van Gogh, que en una carta a su hermano Theo (3 de febrero de 1889), menciona en un contexto ambiguo al doctor Philippe Ricord (1800-1889), originario de Baltimore y médico de Napoleón III que hizo el distingo entre las dos enfermedades venéreas, era partidario de otra tradición (que incluye entre sus adeptos a sir Isaac Newton) y creía que cualquier emisión de esperma disminuye la capacidad de la mente. El remedio de Van Gogh para prevenir los "sueños húmedos" consistía en untar la ropa

de noche y su propio cuerpo con alcanfor: panacea que Raspail había promovido y de la cual aún hoy podemos encontrar vestigios en el licor alcanforado que el francés de la vieja guardia toma como cordial, y en los cigarros mentolados. Cuando Mary Cassatt se cayó de su carruaje y perdió el sentido en un accidente de tráfico, se automedicó como de costumbre con la pomada alcanforada patentada de Raspail. No obstante ser un veneno, Raspail se comía a diario una barra de alcanfor y la prescribía para prácticamente todas las enfermedades humanas.

El libro que aparece en la *Naturaleza muerta con cebollas* de Van Gogh es el manual de remedios caseros de Raspail, el primero en su tipo, un libro revolucionario que, como la misma *Encyclopédie*, era una lucha republicana por mercar secretos gremiales para su diseminación general entre la gente.

En la *Naturaleza muerta con cebollas* aparece la tabla para dibujar de Van Gogh montada en un bastidor. La tabla llena casi todo el espacio excepto por el pequeño triángulo que forma la mesa en la parte inferior del cuadro, en el cual reposa una botella de vino blanco; la parte superior la ocupa la pared de enfrente de la habitación –o una repisa– y su unión con el piso, en la cual (o sobre una repisa) aparece una enorme jarra de aceite de oliva, con una espita y un asa en forma de oreja –los holandeses dicen "las orejas de una jarra"–.

Sobre la tabla de dibujo, de izquierda a derecha, vemos una cebolla, un platón blanco con dos cebollas, un trozo de papel arrugado con tabaco grueso barato, de la clase que los franceses llaman *fort*, la pipa de Van Gogh a un lado, un libro gordo cuyo título está pintado de manera muy legible: *Annuaire de la Santé* [*par*] *F.V. Raspail*, y una cebolla encima, un candelero con asa en forma de oreja (otra *oor* holandesa u oreja o asa) y una vela encendida; una caja de cerillas, una barra de lacre rojo, con una

cerilla consumido sobre el borde de la caja. Luego hay un sobre, hacia abajo en relación con nosotros, dirigido a monsieur Vincent van Gogh, Postes restantes, Arles (Provence) –*poste restante* porque Van Gogh había sido echado de la "Casa Amarilla", n.º 2, Place Lamartine–. Pese a los brochazos gruesos de Van Gogh podemos, con ayuda del *Philatelic Handbook* (vol. 3) de Billing, identificar las siglas postales. El 67 estampado con sello de goma que está encerrado en un círculo formado por tres arcos es la marca del cartero; aparece ahí porque ésta es una carta registrada, como lo hace constar la *R* del hexágono. El hecho de que esté registrada identifica la carta como de Theo van Gogh, de París; llegó a Arles el 17 de enero de 1889 con una nota por 50 francos. Esta carta no se conservó. Al ayudante del jefe de correos Joseph Roulin, el del uniforme azul con cintas doradas, lo conocemos bien por el retrato que le pintó Van Gogh (Colección Paine, de Boston), así como a su amable esposa, su bebé regordete Marcelle, su hijo mayor, el apuesto y petulante Armand, y a su hija menor Camille. Si eres un artista pobre que depende del dinero que por medio del correo te envía un hermano indulgente, entonces cultivas la amistad del ayudante del jefe de correos y haces retratos de toda su familia.

Hay dos estampillas en la carta, una verde y otra azul. La verde es de 20 centavos, de las que se emitieron entre 1877 y 1900. La figura *20* está en rojo. Sólo hay otra estampilla francesa que puede identificarse con el bloque de color de Van Gogh y es la de color paja de 25 centavos con la figura *25* en amarillo. La otra estampilla de la carta es sin duda la de 15 centavos de la misma serie, y es la única estampilla azul que circulaba en aquella época. La oficina postal de París pudo haberle asignado a la carta una estampilla de 40 centavos en vez de una de 15 y otra de 25. No había denominación de 35 centavos. Así pues, a menos

que el departamento postal hubiera descontinuado la estampilla de 40 centavos y que el desdén por la exactitud fuera una cosa nueva en las oficinas del correo francés, las estampillas corresponden a la serie azul de 15 centavos y la verde de 25 centavos que circulaban en aquella época. El diseño de ambas, que Van Gogh no trató de indicar, era muy elaborado: la denominación estaba en un recuadro en la parte de arriba, enfrente de un globo, a la derecha del cual aparece una figura alegórica femenina con una corona de laurel y una rama de olivo. A la derecha está Mercurio con su sombrero y sus sandalias aladas, con el caduceo –paz y comercio–.

François-Vincent Raspail (1794-1878), fundador de la histoquímica y pionero en el uso del microscopio para el estudio de los tejidos de animales y de plantas, investigador de la célula veinte años antes de Schleiden y Schwann y el hombre que unos veinte años antes de Pasteur creyó, pese a la incredulidad absoluta del gremio científico, que la enfermedad es causada por "parásitos infinitamente pequeños", comenzó a publicar su *Manuel-annuaire de la santé* en 1845. Se consideraba a si mismo otro Marat, que extendía la revolución al derecho del pueblo a la salud, y para que los desprotegidos vieran aliviadas sus miserias por un Estado ilustrado. Raspail pertenece, en el marco de la historia social, a aquellos reformistas –Charles Fourier, Robert Owen, Étienne Cabet, Saint-Simon– cuyo entendimiento de la higiene y la libertad ahora se da por sentado, al menos en teoría, por la mayor parte del mundo. Raspail debió a su idealismo ocho años y medio de prisión y nueve de exilio en Bélgica, formando parte de esa fuga de cerebros que instituyó un Collège de France en el exilio –rector: Victor Hugo; deán: Edgar Quinet (cuyo famoso párrafo sobre la persistencia de las flores silvestres en las praderas y el surgimiento y la caída de los imperios

aparece en *Finnegans Wake*), junto con toda una facultad de personas desplazadas—.

Así pues, la aparición del libro médico de Raspail en la naturaleza muerta de Van Gogh no es tanto para significar la importancia que éste tuvo para su salud personal, sino una bandera idealista que muestra su solidaridad con el pobre. Si no supiéramos nada de la biografía de Van Gogh, atribuiríamos su significado a la misma preocupación que manifestó por los comedores de patatas de sus primeros cuadros. Pero el significado es también profundamente personal.

La naturaleza muerta fue el género que utilizó Van Gogh como una suerte de diario visual. Pintó 194 de ellas. Sus naturalezas muertas eran de flores que tenían para él cierto valor emocional, como los famosos girasoles, que fueron pintados para darle la bienvenida a Gauguin en Arles, porque Gauguin (según sus propias palabras) era en parte inca, y al girasol se le conoce también como la flor dorada del Perú. Fue el sol de Provenza lo que atrajo a ambos. Van Gogh pintó un ramo de digitales para recordar un tratamiento del doctor Gachet. Así, la *Naturaleza muerta con cebollas* es ante todo un registro de enfermedad y de salud. El vino blanco y el tabaco son el alimento del que había estado viviendo Van Gogh durante semanas antes de cortarse la oreja. Semejante dieta, aparte de su desilusión con Gauguin, había dejado sus nervios como cables inflamados al rojo vivo. La pipa comienza a aparecer en las naturalezas muertas del Renacimiento como un *memento mori*: la vida se va como el humo. Por lo general, una vela encendida acompañaba a una pipa, y los libros, la comida y los instrumentos musicales eran ecos de la vanidad de nuestra vida efímera.

El siglo XIX transmutaría estos símbolos en iconos de paz, calor de hogar y domesticidad, hasta que en Picasso y Braque se vuel-

ven emblemas de una privacidad celosa de sí misma, preciosos vestigios de armonía en un mundo lleno de distracciones y demencia.

Las cebollas son las que recomienda el manual de remedios caseros de Raspail: la comida más barata y nutritiva para el convaleciente. De ahí el aceite de oliva. Sin embargo, ¿hemos de interpretar la pintura como la promesa de una mejoría por medio de una dieta o como una transformación más profunda?

En las cebollas y el tabaco tenemos el acorde de Lévi-Strauss que va de lo crudo a lo cocido. El tabaco y la pera maduran después de cortados, y ambos deben pasar por un proceso de maduración y de curación. La cebolla, que puede comerse cruda o cocinada de muchas maneras, es tanto comida como condimento, y en esta pintura está haciendo las veces de medicina, roles que el tabaco y el vino han desempeñado en varios momentos en la historia. La cebolla, pues, pareceria mediar entre el vino y el tabaco y el aceite de oliva, es decir, entre cuasi-alimentos, cuyos efectos se dejan sentir en la mente, y un alimento nutritivo, que es totalmente para el cuerpo, incluso a pesar de ser un condimento más que algo para cocinar. Podemos analizar mejor estos componentes si advertimos que la pintura trata sobre la pérdida y la redención, como todas las naturalezas muertas de manzanas y peras, donde la manzana es la caída y la pera es la salvación de la humanidad.

La manzana, como dice Paul Friedrich en su libro *Proto-Indo-European Trees* (Árboles proto-indo-europeos), es la contraparte noreuropea de la uva; esto significa que cuando la uva y el vino actúan alrededor de las costas del Mediterráneo, la manzana, la sidra y el brandy sirven al mismo propósito en el norte lejano. La contraparte análoga de la pera en Van Gogh es la vela o el libro de Raspail o la carta de Theo, de todos los cuales se des-

prende una idea de salvación. Así, la naturaleza muerta es la permutación de un tema, con una variante y unos símbolos más literales (¿qué otra cosa podría esperarse de un pintor que leía a los Goncourt, a Zola y a Maupassant?). Podemos ir más allá y notar que *cebolla* [onion] es por etimología la misma palabra que *unión*, y esto vale tanto en holandés como en inglés. Las cebollas, pues, que actúan aquí como analogía de la pera redentora, son también la manzana y la pera juntas, que subsumen todos los objetos de la pintura en un solo símbolo complejo.

CAPÍTULO CUATRO

LUZ METAFÍSICA EN TURÍN

El 7 de abril de 1888, Friedrich Nietzsche, quien pasaba en Turín sus últimos meses de lucidez antes de los diez años de demencia en los que terminó su vida, le escribió a su amigo y amanuense, el músico Peter Gast: "¡Pero Turín!... ¡Ésta es realménte la ciudad que ahora puedo aprovechar!".

> Esto es palpable para mí, y lo fue casi desde el principio, por muy horrible que fuera la situación en los primeros días. Sobre todo, un miserable clima lluvioso, de heladas caprichosas, opresivo a los nervios, con horas húmedas y tibias intermedias. ¡Pero qué ciudad tan digna y seria! De ninguna manera una metrópoli, de ninguna manera moderna, como había temido, sino una residencia principesca del siglo XVII con un solo gusto rector en todas las cosas –la corte y la *noblesse*–. Un pulso aristocrático se ha conservado por doquier: no hay suburbios insignificantes; una unidad de gusto se deja sentir incluso en asuntos relacionados con el color (toda la ciudad es amarilla o café rojizo). ¡Y un lugar clásico para los pies y los ojos! ¡Qué vigor, qué aceras, para no mencionar los trenes y los tranvías, la organización de los cuales raya aquí en lo maravilloso...! ¡Qué palacios tan serios y solemnes... las calles limpias y serias, y todo mucho más digno de lo que yo había espe-

> rado! Los cafés más hermosos que jamás haya visto. Estos portales son de alguna manera necesarios cuando el clima es tan cambiante, pero son espaciosos, no lo oprimen a uno. El atardecer en el Puente Po: glorioso. ¡Más allá del bien y del mal!

Esta visión de una ciudad italiana del siglo XIX en transición entre una época y otra, que conserva sus viejos lineamientos al tiempo que incorpora graciosamente los tranvías eléctricos y el ferrocarril, erigiendo estatuas ecuestres de bronce en sus plazas y jardines, una ciudad de bibliotecas y conocimiento, llegaría a su final para Nietzsche el 3 de enero de 1889, en la Piazza Carlo Alberto. Aquí vio cómo golpeaban cruelmente a un viejo caballo de tiro. Trató de defender al caballo, abrazándolo y llamándolo hermano, y en ese momento su mente se oscureció para siempre.

Cuando Nietzsche se derrumbó, Georg Brandes estaba dando un seminario sobre él en Dinamarca. Como testigo de su colapso, allí estuvo en torno suyo el Palazzo Carignano, construido en 1680 por Guarini, el cual había servido de Cámara de Diputados sardos en la década de 1840 y de Parlamento italiano en la de 1860. En la época de Nietzsche se había convertido en museo de historia natural. Enfrente hay una estatua de un filósofo, Vincenzo Gioberti, cuya carrera ciceroniana había modelado el moderno Estado italiano; su vida fue tan pública y práctica como la de Nietzsche privada y fútil. La plaza también aloja una estatua ecuestre de bronce del rey Carlos Alberto, junto con su palacio, que se había convertido en la Galleria dell'Industria Subalpina.

Antes de su derrumbe, Nietzsche había llegado a la conclusión de que toda historia y todo significado son arbitrarios, una

ficción de nuestras mentes. La única certidumbre que podíamos tener era que todo acontecimiento podría ocurrir una y otra vez. El carácter, como había dicho Heráclito, es destino; y el hombre, en su ceguera y por su carácter inmutable e irredimible, estaría dando tumbos por siempre en el único y trágico destino. *Lo mismo de nuevo*, como diría Joyce en *Finnegans Wake*.

Tenemos una descripción de la mesa de trabajo de Nietzsche que data de ese período. En sus memorias, Paul Deussen refiere una visita a Nietzsche en Sils Maria, justo antes de que éste partiera a Turín. "El decorado [de su único cuarto] no podía ser más sencillo. En una parte estaban sus libros, la mayoría de los cuales me eran familiares de tiempo atrás; una mesa rústica con una taza de café, cáscaras de huevo, manuscritos, artículos de tocador, todo en un gran desorden, que se extendía desde un sacabotas con botas hasta la cama todavía deshecha."

La belleza de Turín, en especial la de los claros días otoñales, aparece en muchas cartas de Nietzsche. Un cielo azul, nos explica, recogía sus pensamientos. Le gustaba la geometría de la ciudad. Vio continuidades clásicas, un sentido del orden, una vitalidad moderna. Y todo el conjunto estaba empapado de melancolía y nostalgia.

La visión de Nietzsche de un destino cíclico en Turín se convertiría en inspiración de la pintura del artista greco-italiano Giorgio de Chirico. Escribiendo sus memorias en la década de 1960, De Chirico se recordaba a sí mismo tratando de que unos estudiantes alemanes, en Munich, entendieran el significado de las calles de Turín en el pensamiento de Nietzsche:

> Observé [dice De Chirico] que Fritz y Kurt Gatz [aunque obsesionados por las ideas filosóficas de Nietzsche] no habían entendido realmente lo que era la verdadera nove-

> dad que [él] había descubierto. Esta novedad es una extraña y profunda poesía, infinitamente misteriosa y solitaria, que está basada en la *Stimmung* (empleo esta muy elocuente palabra alemana, que podría traducirse como *atmósfera* en el sentido moral), la *Stimmung*, decía, de una tarde de otoño, cuando el cielo es claro y las sombras más largas que en verano. Esta extraordinaria sensación puede encontrarse (pero es necesario, naturalmente, tener la buena fortuna de poseer mis excepcionales facultades) en ciudades italianas y mediterráneas como Génova o Niza; pero la ciudad italiana por excelencia donde se da este extraordinario fenómeno es Turín.

Y más adelante, en estas memorias: "Yo [comencé] a pintar cuadros en los cuales trataba de expresar el fuerte y misterioso sentimiento que había descubierto en los libros de Nietzsche: la melancolía de los bellos días otoñales, de las tardes en las ciudades italianas".

Los primeros cuadros de De Chirico han conquistado la sensibilidad de nuestro tiempo con un éxito sólo comparable al del período cubista de Picasso. Aquéllos, en frase de Valéry, se han vuelto parte permanente del decorado de nuestra mente. En un De Chirico típico vemos una plaza italiana, con portales. El cielo es de un azul otoñal, las sombras largas. En el primer plano hay siempre un arreglo de incontables figuras y objetos, grandes alcachofas o una muchacha que juega con un aro, estatuaria clásica rota y, en el fondo, el inevitable tren. El efecto general es el de un enigma. Más tarde, cuando Guillaume Apollinaire descubrió a De Chirico, inventó el término *surrealismo* para indicar una fantasía irracional, como de sueño (justo como la palabra ha venido a significar hoy día), pero un realismo tan preña-

do de un apercibimiento metafísico del ser que viene siendo una revelación.

Esta visión de De Chirico es, pues, un enigma. Ésta es la palabra que él usa. También es la palabra de Nietzsche. El mundo despojado de ilusión y de aceptación irreflexiva se reduce a un enigma, un acertijo, un replanteamiento de todas las preguntas sobre la naturaleza de la realidad. De Chirico y su escuela –Carlo Carrà, Giorgio Morandi y, más tarde, por emulación, Max Ernst, René Magritte, Otto Dix, Oskar Schlemmer– se llamaron a sí mismos *i metafisici.*

Como los poetas ingleses metafísicos, estos pintores aparecieron en una época en la que la ciencia estaba revisando los principios básicos. Y como le ocurrió a Donne con sus mapas y compases, la naturaleza muerta de la meditación filosófica fue un vehículo adecuado para ellos.

De Chirico, en sus telas más características, estaba fusionando la naturaleza muerta y el paisaje. Joyce, por la misma época, estaba haciendo lo mismo en *Ulises.* El capítulo conocido como los lestrigonianos, en el cual Bloom se toma un tentempié, es una serie de naturalezas muertas simbólicas acomodadas dentro de una estructura narrativa que para colmo gira en torno de la idea de arquitectura (el "arte", como Joyce lo designó en el esquema que hizo para Linati). La arquitectura y la comida van de la mano en varios sentidos. Decoramos los edificios con guirnaldas de frutas de piedra. Las palabras iniciales de Joyce en ese capítulo, "Pineapple rock, Lemon Platt, Butter Scotch", describen un arreglo de dulces en la vitrina de una tienda, pero *pineapple rock* es también una piña de piedra, como en las cornisas de los edificios neoclásicos: un símbolo de hospitalidad.

Una forma de conocer los hechos es contemplarlos como si nunca los hubiéramos visto, hacer de lo familiar un enigma.

Este "extrañamiento" de la realidad, con el propósito de conocerla en todos sus aspectos, fue el programa de los contemporáneos de De Chirico y de Joyce, Osip Mandelstam y Viktor Shklovski. Mandelstam, en sus novelas aterciopeladas y en sus poemas rigurosos, manipula el inventario (como si fuese el estante de libros de su padre, como cuando Joyce hace el catálogo de los libros de Bloom) y la lista exhaustiva (como si fuese la lista de sus compañeros de clase o el mobiliario de las habitaciones de un esteta) casi de la misma forma en que De Chirico explora la realidad de Turín, desordenándola y ordenándola de nuevo en conjunciones extrañas.

Ahora veamos primero el destino de una naturaleza muerta en Keats y cómo su brillo sensual puede ser visto bajo las luces de Faraday y Marconi, y después una naturaleza muerta filosófica de Shelley, como si ambas fuesen los primeros enunciados del arte metafísico de De Chirico y de todas las enigmáticas naturalezas muertas de nuestro tiempo.

Debemos llegar a Keats a través de Milton:

En el *Paraíso recuperado* Cristo, habiendo ayunado cuarenta días en el desierto, "más por hacer la voluntad de [su] Padre" que por "el aguijón del Hambre", soñó, "ya que el apetito es propenso al sueño", con Elías alimentado por cuervos, "o como un invitado, con Daniel a su lado". Al despertar se encontró en un huerto con Satanás, quien lo invita a romper su ayuno, mostrando

> En el espacio abierto bajo la sombra más larga
> Una mesa ricamente servida, a la manera real,
> Con platos apilados y carnes de la clase y el sabor
> Más nobles, Bestias y Aves de caza en pasteles
> De inefable sabor, o cocinadas en un vapor

De color gris ámbar; todos los Pescados del Mar o la
[Playa,
O del Arroyo murmurante, de concha o aleta, frescos
Y el nombre más exquisito, por el cual fue drenado el
Ponto, la Bahía de Lucrino y la Costa Africana.
¡Ay, cuán simple, con estas Viandas comparada,
Fue la Manzana cruda que perdió a Eva!

En Milton, el contraste entre lo cocido y lo crudo equivale a la tensión de su época entre la simplicidad arcaica protestante y el lujo católico, entre la granja y el castillo, la castidad y la sensualidad. El arte, sin embargo, es barroco y se nutre de los dos extremos de su tenso contraste. Esta fusión de la Biblia y el mito griego es la fórmula de lo barroco, como lo ejemplifican las misas de Bach (coro griego, cadencias romanas, instrumentos musicales árabes, mitos cristianos), la *Fedra* de Racine (dos mitos, que concuerdan por analogía, uno hebreo, otro griego, vertidos en un dialecto provincial de latín llevado a una exactitud de dicción y una elasticidad de expresión que compite con el latín de Virgilio) y el propio *Samson Agonistes* de Milton (donde el cuento popular judío y el teatro griego están tan armoniosamente ligados que sentimos que la palabra *renaissance* nunca debió significar otra cosa que la cooperación de la Biblia con la poesía griega):

Y en un majestuoso aparador del vino
Aquel fragante aroma difundido, aparecían en orden
Ricas viandas como jóvenes altos y hermosos, o mucho
[más grandes
Que Ganimedes de Hilas; más allá
Bajo los Árboles, ya danzantes, ya solemnes, había
Ninfas del séquito de Diana, y Náyades

Con frutos y flores del cuerno de Amaltea,
Y Señoras de las Hespérides, que parecían
Más bellas que en las fábulas de antaño, desde
Las Damiselas encantadas halladas en el Bosque
Por los Caballeros de Logres, o de Lyones,
Lancelot o Peleas, o Pelenor;
Y todo el tiempo se escuchaban Aires Armoniosos
De cuerdas melodiosas o encantadoras flautas, y vientos
De la borrasca más gentil abanicaban olores árabes
De sus alas blandas, así como los primeros aromas de
[Flora.

Estos dieciséis versos comienzan con el olor del vino y terminan con la fragancia de las flores. Con la misma simetría arcaica de un Mimnermo o de *La Ilíada,* éstos se resuelven en un díptico. Más adelante, encontramos a Ganimedes e Hilas en un lado, a amantes y caballeros medievales en el otro. Luego una simetría de ninfas y damiselas encantadas. Enseguida tenemos una vaga insinuación de los bosques del norte e islas imaginarias situadas en el extremo del mundo. Este pasaje también se mueve de este a oeste, volviéndose a la mitad de nuevo en dirección al este. Estos patrones que informan la naturaleza muerta de Milton (análogos a las suntuosas *pronkstilleven* holandesas y a la riqueza de Caravaggio y de Giorgione) muestran la versatilidad alusiva del género. Local, exacto y palpable, éste va construyendo un nido de símbolos que han venido de alguna parte. Conjuga el tiempo y el espacio en una elegancia. El pasaje de Milton admite un desarrollo mucho más extenso del que yo he sugerido.

Lo traje a colación para ayudarnos a entender una naturaleza muerta similar que aparece en "La víspera de Santa Inés" de Keats,

para la cual, junto con descripciones igualmente grandiosas en Spenser, la sensual ejecución de Milton sirve de modelo.

La trama del poema de Keats se basa en ciertas baladas antiguas escocesas e inglesas, como lo hace su primo del campo, el "Lochinvar" de Scott, en *Marmion* (1808). El tema de la novia que huye con un amante inaceptable para su clan aparece en la literatura occidental desde la *Ilíada*, habiendo difícilmente una época en que éste no haya sido popular. El estudio monumental de Claude Lévi-Strauss sobre la estructura del mito –la tetralogía *Lo crudo y lo cocido*, *De la miel a las cenizas*, *El origen de las maneras de mesa* y *El hombre desnudo*– no se aparta del hecho de la exogamia: tomar a una esposa de otra tribu. La mesa familiar está indisolublemente relacionada con este tema, así como los modales a la mesa, los modos de cocinar y de comer. Es un presupuesto general de la mente primitiva (que todos tenemos, justo debajo del delicado barniz de civilización que le hemos puesto encima) que uno no debe casarse con una mujer cercana, como la propia hermana o la prima, ya que en la suegra no habrá deparada ninguna sorpresa, ninguna novedad, ningún *frisson* de diferencia. Por otro lado, uno no debe casarse con una mujer que tenga costumbres extrañas y modales peculiares ante la mesa. Uno debe tomar a una esposa que se encuentre en el punto medio. El factor decisivo no es, imagino yo, el lenguaje o la religión diferentes de la esposa, sino sus modales a la mesa y su forma de cocinar. En los mitos más antiguos encontramos un mundo de dioses caprichosos cuya energía es espontánea e impredecible. Los ríos también corren a su antojo; el sol y la luna vagan en derredor del cielo. El hombre es infeliz con lo imprevisible, lo irregular. Con esfuerzos heroicos disuadieron y atrajeron a los dioses a la periodicidad, creando el día y la noche, las estaciones, un tiempo establecido para los embarazos, períodos menstruales,

meses, años y promedios de vida. La parte que el hombre asumió en el trato fue un precavido y respetuoso código de conducta, cuya esencia se encuentra en los modales ante la mesa, en donde Lévi-Strauss ve la fuente de los orígenes más remotos de la civilización.

Si la recolección, el cocimiento y la disposición de la comida pueden por tanto ubicarse en el núcleo de la familia, con todas las leyes y los códigos de conducta que emanan de ella, el arte de la naturaleza muerta cobra otro significado de gran importancia.

Lo que es propio para comer, junto con la manera apropiada de comerlo, está implícito en toda naturaleza muerta de comida, y ya no es más un accidente que el pan y el vino persistan en las naturalezas muertas cubistas (para dar sólo un ejemplo de un sacramento que sobrevive a la secularización de una forma de arte). El pan y el vino estaban ahí antes de que se les diera su significado sacramental. Estaban ahí, en el contexto arcaico de un pacto con los dioses (con dioses cuyos nombres fueron olvidados hace milenios), según el cual una disposición y un consumo ordenados de los alimentos era nuestra parte del trato para que ellos no modificaran el curso de las estrellas.

Porfirio, el amante en el poema "La víspera de Santa Inés" de Keats, se dirige al dormitorio de Magdalena, y antes de despertarla y fugarse con ella, construye una naturaleza muerta a un lado de su cama. No está ahí para que se la coman (esto arruinaría el tono del poema); es un símbolo puro, como la canción que él canta para despertarla. He aquí la naturaleza muerta:

> Y aún dormía ella en un sueño como celeste,
> entre el blanco lino, suave y perfumado,
> mientras que él trajo del escondite un montón
> de dulce de manzana, membrillo, ciruela y calabazas,

con gelatinas más suaves que la crema condensada
y los brillantes almibares, teñidos de canela;
maná y dátiles, traídos en un buque
desde Fez y dulces con especias, todas llegadas
desde la Samarcanda de la seda hasta del Líbano de los
[cedros.
Todas estas golosinas amontonó con radiante mano
en platos de oro y en brillantes cestos
tejidos con plata: suntuosos permanecían
en la retirada quietud de la noche.

Un nudo de etimologías feliz, joyceano, genera retruécanos serendipíticos, de suerte que la manzana y la pera idiomáticas presiden el inventario de la naturaleza muerta de Keats. En la poesía griega (Ibico, por ejemplo), el membrillo es una manzana caneana, y desde el punto de vista botánico es una pera caneana (*Pyrus cydonia*). Canea está en Creta o, como los isabelinos (Chapman, por ejemplo) la llamaban, Candia, de modo que "Candied apple, quince", dulce de manzana, membrillo, debe leerse: "manzana y pera de Creta, donde está Canea, el recinto sagrado de Afrodita". Porfirio (púrpura) es el color de una manzana, y madeline es una clase de pera. La manzana nos hace caer de la gracia; la pera, símbolo de la encarnación, nos salva. Magdalena es el nombre de una mujer redimida por Cristo, y por tanto el emblema de todos los que son salvados. La manzana y la pera juntas son un símbolo de todas las cosas que se pertenecen por afinidad natural.

Y cuando el alumno escéptico desde el fondo del aula pregunta si Keats sabía esto, y si se lo propuso, debemos responder que no, pero que el lenguaje lo sabía por él, transmitiendo el significado del mismo modo en que los genes transmiten información

de un organismo a otro. Keats sabía de herbolaria, como poeta y farmacéutico; conocía a Milton, Spenser y la Biblia. Usó las palabras de la misma forma en que un artista usa los colores, dándole precedencia a la armonía sobre la precisión local.

Ciruela y calabaza, jaleas, jarabes lucientes, teñidos con canela (nótense los tres términos farmacéuticos), maná y dátiles, delicias sazonadas con especias: el resto de la naturaleza muerta es un sueño medieval de rutas de comercio del Este. "La víspera de Santa Inés" es un poema en el que una red dinámica de símbolos y de alusiones hace emerger todo el tiempo figuras en la alfombra. El acorde culinario de Lévi-Strauss entre la miel y las cenizas aparece aquí junto a imágenes de narcosis, de placeres sexuales inextricablemente entretejidos con los placeres propios de alimentos dèliciosos.

En 1902 Rudyard Kipling publicó un cuento titulado "Sin alambres". En él, un joven farmacéutico y su novia Fanny salen a dar un paseo por la iglesia de Santa Inés en una noche de intenso frío. La primera pista que se nos ofrece de lo que Kipling tiene entre manos está en la página 5: "En el almacén italiano de la puerta de al lado [de la farmacia] algunas aves y animales de caza de vistoso plumaje, colgados de ganchos, se mecían con el viento a lo largo del borde izquierdo del marco de la ventana".

"Deberían llevarse estos pájaros adentro, es desquiciante la forma en que se azotan", dijo Mr. Shaynor. "¿No te hace sentir la cercanía de la muerte? ¡Vean esa vieja liebre! El viento casi le arranca el pelaje." Éste es Kipling, haciendo un equivalente moderno de:

> Víspera de Santa Inés. ¡Ah, cuanto frío hacía!
> El búho, pese a todas sus plumas, estaba helado:
> la liebre saltaba temblorosa por la hierba helada
> y silencioso estaba el rebaño envuelto en lana.

Keats describe a continuación a un monje rezando su rosario con los dedos congelados; enseguida, en Kipling hay un hombre que viene del frío frotándose las manos. Pero el cuento de Kipling trata aparentemente del sobrino del farmacéutico, quien ha construido un aparato receptor de Marconi para recibir la telegrafía inalámbrica de Poole. En 1902 Marconi había logrado apenas sus primeros éxitos. Los barcos en el mar (como en el cuento de Kipling) podían comunicarse entre sí y con las estaciones costeras habiendo de por medio varias millas. (De la teoría de Clerk Maxwell sobre los campos magnéticos, que llevó a la primera descripción de la luz y cambió la concepción de la pintura desde principios del siglo XIX –los haces de luz de los cuadros de Peto y Harnett, que se originan en un solo punto, derramándose sobre y alrededor de los objetos, son maxwellianos, en el mismo sentido en que la luz en Caravaggio es davinciana, omnidireccional, inmersa en un resplandor y como si surgiera de los objetos mismos–, al cuento de Kipling, el concepto de unas partículas que viajan a través de ondas pasó por una transformación: de una luz visible que bendice todo lo que toca a las ondas hertzianas, que son invisibles, más cortas y poseen una sutileza y un poder demoníaco de salto tales, que en cuestión de unos cuantos años transmitirían no sólo puntos y guiones, sino la voz humana misma alrededor del globo.) Hay que confiar en Kipling por haber visto en la telegrafía inalámbrica el arte de Keats. Su cuento tiene dos lecturas simultáneas. Su farmacéutico tuberculoso en un pueblo inglés, quien no vivirá para casarse con su novia Fanny, es en cierto sentido otro Keats, y Kipling completa el relato con significados dobles que sugieren "La víspera de Santa Inés" y la oda a un ruiseñor. Pero lo que Kipling está escribiendo en realidad es un ensayo analítico en donde el genio se equipara con la telegrafía inalámbrica.

La cultura es como un campo magnético, energía obediente de un diseño que moldea la historia. La cultura es invisible, incluso insospechada, hasta que un receptor lo bastante sensible para recibir sus mensajes puede darle voz. Cuando Ezra Pound dijo que los poetas eran las antenas de la raza, se refería no sólo a los insectos, sino a las antenas de radio. El artia de Keats, por lo tanto, puede ser la clave simbólica de su poema: la criatura que puede llamar a su pareja a una distancia mayor que cualquier otra en un cortejo, con la posible excepción de la ballena.

La enigmática melancolía que Nietzsche sintió ante la luz otoñal de Turín fue la muerte del mundo de Keats. Kipling percibió el mismo fin de un orden coherente y, como De Chirico y Joyce, vio nacer un nuevo mundo con la dinamo y el motor de combustión interna, pero no supo qué clase de alma los habitaría. El único automóvil que aparece en Joyce avanza, como los tranvías de Dublín, en círculos.

Shelley, en su carta en verso de 1820 a Maria Gisborne, describe una naturaleza muerta que, por sus detalles y su tono, es digna de Holbein. Es probable que la fuente de su inspiración fuera una carta en verso similar de Keats a Charles Cowden Clarke (1817), así como la descripción de Keats del estudio de Leigh Hunt en "Sueño y poesía", que Shelley menciona en el curso de este poema. Los 322 versos de Shelley para los Gisborne de Londres –Maria James Revely Gisborne, su esposo John y su hijo de un matrimonio anterior, el ingeniero Henry Revely– fueron escritos en el taller que Henry tenía en su casa de Leghorn. Los Gisborne eran personas encantadoras que los Shelley apreciaban. De Henry Revely sabemos que una vez salvó la vida de Shelley cuando cayó en un canal y que él y Shelley estaban planeando fundar una compañía de barcos de vapor que prestara sus servi-

cios entre Marsella y Génova (el primer vapor de navegación oceánica, el *Savannah*, había cruzado el Atlántico dos años antes, en 1818, y el primer vapor de hierro se había construido recientemente, y estamos a sólo 17 años del día de agosto en que Robert Fulton navegó a través del Sena por París en su "coche acuático movido por fuego", como dice la inscripción conmemorativa, con los ciudadanos Bossut, Carnot, Prony y Volney a bordo –Volney, el mismo que había inspirado la "Reina Mab" y "Ozymandias"–). Más tarde Revely emigró a Australia y desapareció de la historia de la literatura. La carta en verso abunda en imágenes proféticas de naufragio.

En este poema, la naturaleza muerta viene después de un prólogo extravagante y antes de una encantadora lista de toda la gente a quienes los Gisborne visitarían en Londres: Leigh Hunt, Thomas Love Peacock, Samuel Taylor Coleridge, Thomas Jefferson Hogg, William Godwin.

Luego de una descripción del taller de Henry Revely, planos de barcos de vapor, piezas de maquinaria, "grandes tornillos, conos, ruedas y bloques ranurados", Shelley se vuelve hacia la mesa de trabajo:

> Sobre la mesa
> Hay más curiosidades y rarezas de las que puedo
> Catalogar en estos versos míos:
> Un bello tazón de madera lleno no de vino,
> Sino de mercurio; ese rocío que los gnomos beben
> Cuando afanados están en su ir y venir cotidiano,
> Invocando a los demonios de los terremotos, que les
> Responden en la lava, gritan ¡hola!
> Y reclaman a las ciudades que están sobre sus cabezas,
> Techos, torres y santuarios, los agonizantes y los muertos,

Se estrellan por las hendeduras de la tierra y luego todos
[beben
Otra ronda, se sostienen las barrigas y se mofan.
Ningún gnomo ha bebido este mercurio, está
Dentro del tazón de nogal, venoso y fino,
De un color similar al despertar de la luz que tiñe
La profundidad toscana, cuando de la luna llorosa emana
La lluvia más íntima de su blanco fuego; la brisa
Está quieta; el Cielo azul sonríe sobre los mares pálidos.
Y en este tazón de mercurio, porque
Cedo al impulso de una infancia
Que sobrevive a la madurez; he puesto a flotar
Un barquito de papel de tosco idealismo.

(Shelley, en pantuflas, escribe estos versos espontáneos, y es un privilegio ver al autor de "Prometeo liberado" poner a flotar un barquito de papel en un tazón de mercurio; pero, si nos fijamos bien en sus gnomos traviesos y bebedores de lava, debemos advertir que Shelley está presumiendo de un conocimiento recién adquirido sobre la relación entre los temblores de tierra y los volcanes, que entonces era una mera conjetura.) Continúa:

Un tornillo hueco con cuerda; Henry sabrá
A lo que me refiero y se reirá de mí, y de ser así,
Temerá que no haga más maldades. Enseguida
Hay papeles y cálculos muy complejos,
Con barcos de vapor, fragatas y maquinaria extraña
Trazados sobre ellos con tinta amarilla y azul.
Luego viene una serie de instrumentos
Matemáticos, para proyectos náuticos y estáticos;
Una medida de resina en un vaso extraño y

roto; una taza de porcelana que fue,
Creo, lo que nunca volverá a ser,
Algo que les es prohibido a los dulces labios,
El licor que los médicos abominan, y que yo
Beberé a pesar de ellos, y cuando muramos
Nos desharemos de los que murieron de beber primero té,
Y gritaremos ¿dónde arriba, dónde abajo? donde quiera
[que estemos.

(Nótese que beber, primero mercurio y después té, se menciona por segunda vez en esta naturaleza muerta científica –objetos propios de un género ocupan el lugar que les corresponde–.)

Enseguida un estuche de pinturas empolvado, unos garfios
[extraños,
Un cerillo a medio consumir, un bloque de marfil, tres
[libros,
Donde las secciones cónicas, las esféricas, los logaritmos,
De Saunderson y Sims al gran Laplace,
Están amontonados en su desorden armonioso
De figuras, que lo ordene aquel que pueda.

(¿Hay una mejor expresión para la clase de naturaleza muerta que Shelley está describiendo que "desorden armonioso"? "Saunderson" es Nicholas Saunderson [1682-1739], quien quedó ciego desde la infancia a causa de la viruela, conferencista sobre Newton, profesor de Matemáticas desde 1711 en Cambridge y miembro de la Royal Society. A Sims no lo he identificado.)

Junto estaban las Memorias del Barón de Tott,
Y algunos curiosos volúmenes de química antigua.

(El barón François de Tott [1733-1793] era un soldado francés de extracción húngara, cuyas *Memoires sur les Turcs et les Tartars* se publicaron en 1784.)

A un lado, una cosa de lo más inexplicable,
Con plomo en medio, me pregunto
Cómo dárselo a entender a Henry; pero no
Lo dejaré, como dice Spenser, en suspenso,
Este secreto en el vientre preñado del tiempo,
Un asunto demasiado extenso para una rima tan
[endeble.

(El objeto anónimo es un teodolito, y las palabras de Spenser son en realidad de Shakespeare [*Ricardo II*, II.1.239].)

Si alguien me escuchara, conjeturo,

(Ahora escribe el poeta de las renovaciones, las rebeliones del espíritu, de la invocación chamánica de los vientos y la alondra, mediador entre los daimones del aire y la humanidad.)

Pensaría que soy un ingeniero poderoso,
Abocado con sublime arte arquimedeano
A insuflar un alma en el corazón de hierro
De cierta portentosa máquina o motor extraño,
Con el cual, más la fuerza de hechizos figurados, poder
Abrirse paso sobre el mar...

La descripción que hace Shelley de la naturaleza muerta de la mesa de Henry Revely es una permutación de las preocupaciones filosóficas del poema. Shelley ve en el ingeniero una nueva

clase de espíritu creador. Si la finalidad del poeta es "despertar con la descarga del espíritu / Del bosque del pasado sin pasado", "Los propósitos y los pensamientos de hombres cuyos ojos / Estaban cerrados en los años distantes – o ampliamente barruntar / El objetivo de la gran empresa de la tierra", el hombre de ciencia es el depositario del heroísmo de Prometeo. Shelley escribió este poema, como él mismo se encarga de hacérnoslo saber todo el tiempo, cerca de unos campos de trigo, unos viñedos y una granja de gusanos de seda. Los versos tercero y cuarto del poema son: "El gusano de seda en las hojas verde oscuro de la morera, / tejiendo todo el tiempo su cuna y su sábana ligera".

Nacimientos y muertes conjuntas habían estado ocurriendo durante los últimos cuarenta años, repúblicas y monarquías constitucionales nacían de la muerte de las tiranías; una revolución científica inminente estaba trayendo al mundo el poder del vapor y la electricidad, y la idea era que estas energías controladas fueran no para el rey ni la Iglesia, sino para el pueblo. En la mesa de Revely, Shelley advierte un brote inédito del Renacimiento, un brote gracias al cual un conocimiento (que perdió continuidad con los presocráticos o que naufragó en la indiferencia o la falta de visión posterior a Lucrecio) estaba a punto de renacer. Esa taza de té rota que sirve de tintero, ese tazón de nogal que ahora contiene mercurio, riman con el volumen de Laplace: un nuevo conocimiento estaba cundiendo. Ese barco de papel es un juguete que simboliza los barcos y los carros mágicos de Shelley, vehículos de espíritus redentores, como en "La bruja de Atlas" y "Prometeo liberado". Es el genio del espíritu creador que flota en un metal líquido bautizado en honor del dios que nos dio el alfabeto, un metal que está vivo –*quick*, vivo, *silver* [: plata, plata viva o viviente; *quicksilver* es el nombre que en inglés lleva el mercurio]–.

Shelley no es el único poeta que se opone a la idea de la muerte que contiene la frase *nature morte*. Las palabras *still* [quieto, inmóvil] y *quick* nos vienen de la certidumbre de antaño de que la piedra en la cantera está viva, pero una vez que parte de la tierra está muerta, como ocurre con la palabra *mortero* en su acepción de piedra pulverizada. Y la frase "la piedra viva". La materia, como lo hemos aprendido de Rutherford y Einstein, está completamente viva; esto quiere decir que hemos regresado a la materia en su estado arcaico: ésta tiene una vivacidad vehemente, eléctrica, danzante –una verdad científica bosquejada a lo largo de todo el pensamiento de Shelley–.

Charles Olson, en un poema titulado "Noticias de la mañana", escribió estos versos:

> Natura NON morte
> era un tazón de fruta
> ...
> un tazón, un tazón dorado, ahí puesto,
> cualquier día, sobre la mesa, como las joyas
> de hecho se ponían, como las aves finas
> se adornaban, el par de cabezas de pavorreal,
> digamos, acomodado con los granates sirios
> No para ser comidos ni
> para ser ostentados.

Olson percibe en estos versos la condición metafísica del arte: es artificial, inorgánico, hecho de piedra, pintura, garabatos de tinta o de grafito en el papel, las teclas metálicas de la máquina de escribir golpeando sobre el carbón húmedo e imprimiéndose sobre la pulpa de la madera blanqueada, pero el arte vive todo el tiempo gracias al significado. Esta paradoja se enhebra en el

mito: manzanas doradas y manzanas plateadas. En nuestro tiempo estas fusiones de lo muerto y lo vivo (los reinos de Hades y Deméter, así lo entendían los griegos) han reclamado una atención digna de Shelley (y de Ovidio) en artistas tan diversos como William Morris, William Butler Yeats, Eudora Welty y Ray Bradbury, todos los cuales han evocado las manzanas doradas del sol y las manzanas plateadas de la luna (imágenes que cifran el parentesco entre la manzana y la pera, la complementariedad del varón y la hembra, de los opuestos heracliteanos que se requieren mutuamente para existir).

A través de la historia, en la naturaleza muerta encontramos una meditación gradual sobre dónde termina la materia y dónde comienza el espíritu, así como sobre la índole de su interdependencia.

Joyce, que no dejó género ni arte sin tocar o cuestionar, desplegó una serie de naturalezas muertas a lo largo de toda su obra. El primer enunciado del *Ulises* reza: "Majestuosamente, el rollizo Buck Mulligan apareció en lo alto de la escalera, con un tazón desbordante de espuma, sobre el cual había, cruzados, un espejo y una navaja".*

William Harnett o John Peto, retratistas de charlas de bachilleres en sobremesas y espejos de tocador, pudieron haber pintado la escena. En tiempos clásicos, Escipión Africano puso de moda la cara afeitada: en 1904 la barba victoriana estaba siendo desterrada por el jabón, el acero inoxidable, el cuello de celuloide y el dandi. Entre los múltiples símbolos que cifra el tazón de rasurar de Mulligan podemos distinguir el de la invocación que hace Homero a la Musa para que ésta sostenga el espejo del arte frente a un relato de armas afiladas. El espejo es el sím-

* *Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed.*

bolo de Stephen, la navaja la lanceta de Mulligan (él es estudiante de medicina). Mulligan, quien juega a ser un sacerdote para desconcertar a Stephen, hace de su tazón de afeitarse una custodia paródica, pero también está interpretando el papel del sacerdote en otros niveles. Su túnica amarilla, el espejo y la navaja indican que es un hierofante mitraico que acaba de sacrificar a un toro y está reflejando la luz del sol con un espejo hacia los cuatro puntos cardinales.

Joyce siempre verá la misa en cada naturaleza muerta porque el cometido principal de su arte, en *Ulises*, es transubstanciar la materia en espíritu.

Durante tres siglos la naturaleza muerta se apartó de la pintura religiosa, y hemos podido notar que lo sagrado mantuvo tercamente su integridad iconográfica, de modo que el tema constante en Picasso del pan, el vino y el libro ilustra la persistencia del mito. Con Joyce el proceso se revirtió, y lo sagrado fue devuelto a lo secular. Cuando Bloom se nos presenta por primera vez, esto también sucede con una naturaleza muerta de ofrendas hebreas ardientes. Joyce disfruta poniendo sus símbolos rítmicos en la estructura adecuada para cada uno de los estilos del *Ulises*.

Cuando Stephen llega borracho en el capítulo de Circe, lo que hace es tratar de imitar el verso de las *Rubaiyat de Omar Khayyám*, en el cual una jarra de vino, una rebanada de pan y tú bajo una palma eran paraíso suficiente, pero no es difícil darnos cuenta de que se trata de la Eucaristía.

En el capítulo 17 de *Ulises* (Ítaca, Bloom en casa preparándose para acostarse), vemos esta naturaleza muerta en el dormitorio:

> Un reloj de mármol veteado de Connemara, detenido en las 4.46 a.m. del 21 de marzo de 1896, regalo de bodas

de Matthew Dillon; un árbol enano de glacial arborescencia bajo una pantalla transparente, regalo de bodas de Luke y Caroline Doyle; una lechuza embalsamada, regalo del regidor John Hopper.

Mateo, Marcos, Lucas, Juan y Cristo ("Doyle") figuran en el patrón, como el simbolismo de un proceso detenido (mármol, reloj, árbol en miniatura hecho de vidrio, un búho disecado) que representa el matrimonio congelado de Bloom, y algunas de las razones de que así sea. El búho (*owl*) puede encontrarse por doquier, de manera notable en los primeros enunciados de cada una de las tres divisiones del *Ulises*. Está escondido en la palabra *bowl* (el tazón sobre el cual están cruzados la navaja y el espejo), en la palabra *fowl* ("los órganos internos de bestias y de *aves*") y, en un nivel más profundo, en el primer enunciado de la tercera parte, donde frases del inicio están mezcladas en la textura ("bucked him up", "brushed off the greater bulk of the shavings"), y para encontrar al búho debemos escuchar –anticipándonos al método de *Finnegans Wake*– el equivalente gaélico de búho, *ullchabhant* (ull'shawv'n), en la frase "bulk of shavings".

De manera más explícita, el búho rinde homenaje al loro de Felicité en *Un corazón sencillo* de Flaubert. Este cuento, de hecho, le enseñó a Joyce el modo en que una naturaleza muerta puede convertirse en un patrón de significado simbólico. *Un corazón sencillo* comienza con una descripción de la sala de Madame Aubain, cuyo mobiliario define su carácter y el lugar que ocupa en la sociedad francesa antes de que ella misma aparezca en escena; y el final de la historia es una naturaleza muerta de gran prestancia. Felicité, recordamos, es la sirvienta de carácter estoico que sobrevive a la familia con la que ha pasado toda su vida y para la cual vivía. Al final, su única fuente de afecto,

lo único que puede amar con su solicitud de santa, es su loro Lulú, ahora muerto y disecado. En aquella época todavía se acostumbraba sacar a la calle lo más fino del mobiliario de casa el día de Hábeas Christi –demasiadas naturalezas muertas para ser bendecidas por la Hostia a su paso por la calle–. Felicité sólo tenía su loro Lulú, y muere con su imagen en la mente, una imagen que concentra todo su amor: por su sobrino, por Dios (los colores de sus plumas le recuerdan los vitrales de la iglesia, como si éstos fuesen el mapa del nuevo mundo al que su sobrino se fue como marinero).

Todos salvo dos de los 15 cuentos de *Dublineses* contienen una naturaleza muerta claramente detallada que funciona más o menos como un código genético en el cual podemos discernir una miniaturización emblemática de la trama.

De manera típica, estas naturalezas muertas devendrán, de la simple naturaleza muerta de jerez y galletas con crema (vino y pan) que aparece en el primer cuento, "Las hermanas", a la compleja *pronkstilleven* holandesa que aparece en el último, "Los muertos":

> Un ganso gordo y pardo descansaba en un extremo de la mesa, y en el otro extremo, sobre un lecho de papel plegado adornado con ramitas de perejil, reposaba un jamón grande, despellejado y rociado de migajas, las canillas guarnecidas con primorosos flecos de papel y justo al lado rodajas de carne condimentada.

(Más allá, podemos ver tres clases de irlandeses: los emigrantes y exiliados en el ganso, los campesinos en el puerco, los anglo-irlandeses en la res. Y el ganso se traduce en *barnacle*, en Nora Barnacle, la esposa de Joyce, quien posó para el personaje de Gretta.)

> Entre estos extremos rivales corrían hileras paralelas de entremeses: dos recipientes de gelatina, roja y amarilla; un plato lleno de bloques de manjar blanco y jalea roja; un largo plato en forma de hoja con su tallo como mango, donde había montones de pasas moradas y de almendras peladas; un plato gemelo con un rectángulo de higos de Esmirna encima; un plato de natillas rebosadas con polvo de nuez moscada; un pequeño cuenco lleno de chocolates y caramelos envueltos en papel dorado y plateado; y un búcaro del que salían tallos de apio. En el centro de la mesa, como centinelas del frutero, que tenía una pirámide de naranjas y manzanas americanas, había dos garrafas achatadas, antiguas, de cristal tallado, una con oporto y la otra con jerez abocado. Sobre el piano cerrado aguardaba un budín en un enorme plato amarillo, y detrás había tres pelotones de botellas de *stout*, de *ale* y de agua mineral, alineadas de acuerdo con el color de su uniforme: los primeros dos pelotones negros, con etiquetas rojas y marrón; el tercero, el más pequeño, todo de blanco con vírgulas verdes.

El colorido es el del Manet de *Un bar en el Folies-Bergère*, y frente a nuestros ojos, las botellas se convierten en ejércitos en uniforme de desfile. Simbólicamente, éstos son los pretendientes preparándose para defenderse de Odiseo.

En el cuento "Arcilla", que sostiene todo el tiempo una grotesca alusión al encuentro de Nausicaa con Odiseo (la princesa que lava su vestido de novia en un arroyo se convierte aquí en una solterona de Dublín que trabaja en una lavandería), tenemos una serie de siete naturalezas muertas que van, primero, del interior como de Chardin a una sesión de té en la trastienda de la lavandería,

y de ahí a un juego de adivinación del futuro en un fiesta de Halloween, un juego que consiste en tocar a ciegas objetos sobre una mesa (libro de oración, anillo, agua, arcilla).

El arte de nuestro siglo es el *collage,* que involucra la cita, la parodia y el acervo cultural. Por género y estrategia, el *collage* pertenece al arte de la naturaleza muerta, el cual comienza con la duplicación de la realidad en una imagen, crece en la descripción minuciosa de objetos que interactúan de manera simbólica en beneficio de un sentimiento u otro, y en nuestro tiempo cobra un nuevo significado como una forma de desplegar información dramática (en los cientos de naturalezas muertas de *Ulises,* por ejemplo) o como la única manera de expresar el enigma que nació con el siglo.

El *collage* se convirtió en el recurso de muchos pintores de naturalezas muertas: Kurt Schwitters, que pegaba desperdicios de la calle (boletos de tranvía, carteles, papeles sucios) para hacer lo que él llamaba *Merzbilder.* la alusión es *Kommerz.* Joyce se había percatado de la poesía urbana que hay en los periódicos, los carteles, las fotografías viejas. Max Ernst, Picasso, Braque. Podemos encontrar este mismo espíritu de reciclamiento de formas y de asuntos en la tendencia de la literatura a seguir a Nietzsche, quien, al observar la naturaleza inmutable del hombre, dijo que las mismas cosas deben ocurrir una y otra vez.

La carta en verso de Shelley a Maria Gisborne pone al día un viejo recurso literario, la carta especulativa dirigida a un amigo, escrita para que todo el mundo la lea, pero marca ya el comienzo de un nuevo ciclo en la literatura, en el cual todas las formas se disuelven en una parodia de la forma más que en la forma en sí. Las líneas desnudas de Piet Mondrian y sus amplias áreas de colores primarios empezaron como naturalezas muertas. Proust, en uno de sus momentos más triunfantes, nos hace leer no la pági-

na que tenemos enfrente, sino ciertas páginas imaginarias de los diarios de los Goncourt que desplazan a su propia escritura. Ésta es la regla estilística normativa de Joyce. Los *Cantares* de Pound son un *collage* de dimensiones murales a la manera de un diseño vorticista de Wyndham Lewis.

Época tras época, la naturaleza muerta ha cumplido el ciclo de ser primero una innovación y después algo trivial, disipándose en lo familiar. Inevitablemente, se ha regenerado a sí misma, casi siempre como el heraldo estilístico de una nueva dirección en las artes, o como el epítome de un estilo.

Cuando Chardin, a mediados del siglo XVIII, rehízo la naturaleza muerta francesa dándole la dignidad de un arte de incomparable riqueza –una riqueza que alimentaría a la pintura francesa desde el realismo del siglo XIX hasta las naturalezas muertas de Georges Braque–, trabajaba de acuerdo con la armonía intelectual y espiritual de los cuartetos de cuerdas de Haydn y la prosa de *Life of Boerhaave* de Samuel Johnson, los cuales tienen en común una calidez y una claridad decisivas.

Ir de las armonías de Chardin a Cézanne, y de Cézanne a Braque y Picasso, y de ahí a los enigmas geométricos de De Chirico, es ir de la visión de Amós de una canasta de fruta a la visión de Dios construyendo una pared con una plomada. La naturaleza muerta parecería ser el símbolo de una u otra de estas visiones: una forma de representar la cosecha y recordarnos nuestra responsabilidad como sus custodios, así como nuestro contrato con la naturaleza; o una forma de enunciar la arquitectura de los cimientos de la naturaleza, nuestro conocimiento de la cual cambia de una época a otra. Joyce, al poner tanto énfasis en la habitación y la mesa de Bloom, su comida y los recovecos de su ciudad, colocó la naturaleza muerta en la tradición más adecuada, en el centro estático de la civilización. Esta interrelación

de arquitectura y naturaleza muerta aún tiene que explorarse. En Poe no hay comida sobre la mesa, sólo libros e instrumentos musicales, y la casa Usher se parte en dos y cae en el abismo. Las imágenes de Picasso se reparten a sí mismas entre los polos de la violencia y la tranquilidad doméstica. Eliot, en "Burnt Norton", habiendo evocado un tazón de pétalos de rosa sobre una mesa (Keats contemplando un ánfora griega, William Carlos Williams unas ciruelas frías en un refrigerador, Cézanne unas manzanas y unas peras en una cocina rural), reflexiona que

> Sólo mediante la forma, el diseño,
> Pueden las palabras o la música alcanzar
> La quietud, como un jarrón chino que no deja
> De moverse todo el tiempo en su quietud.

NOTAS

Capítulo uno

La parábola de Kafka de los leopardos está en *Parables and Paradoxes* (Nueva York, Schocken Books, 1958).

Las traducciones al inglés de la *Antología* y Herondas son mías [esto es, de Guy Davenport; el traductor se basó en ellas para hacer lo propio].

El pasaje de *The Cruise of the Betsey* de Hugh Miller está en la página 26 de la primera edición norteamericana (1858), publicada un año después de su muerte.

La traducción de Chaucer es de J.R. Wilcock.

Capítulo dos

La frase *der Kopf als Schicksal* la usa Leo Frobenius en su *Erlebte Erdteile* sobre los retratos en bronce, las máscaras y el busto clásico de Benin.

La traducción al español del "Torso arcaico de Apolo" de Rilke es de Jaime Ferreiro Alemparte, en *Nueva antología poética* (Madrid, Editorial Espasa Calpe, colección Austral, 2000).

La traducción de *El retrato del artista adolescente* es de Alfonso Donado (Buenos Aires, Espasa Calpe, colección Austral, 1938).

Capítulo tres

El ensayo de Meyer Schapiro "The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still Life" está en su libro *Modern Art in the Nineteenth and Twentieth Centuries: Selected Papers* (Nueva York, George Braziller, 1978).

La traducción al español del pasaje de *Dafnis y Cloe*, de Longo, corresponde a la edición de Porrúa (*Dafnis y Cloe*, México, Porrúa, 2001; no aparece consignado el nombre del traductor).

Capítulo cuatro

La traducción al español de la carta de Nietzsche se hizo a partir de la de Christopher Middleton, en su edición y traducción de las cartas de Nietzsche.

La descripción de Paul Deussen de la habitación de Nietzsche en Sils-Maria proviene de Ivo Frenzel, *Friedrich Nietzsche: An Illustrated Biography* (Nueva York, Pegasus, 1967).

La traducción del poema "La víspera de Santa Inés" es de Arturo Sánchez (John Keats, *Obra completa*, tomo II, Barcelona, Ediciones 29, 1980).

La traducción de *Dublineses* es de Guillermo Cabrera Infante (Madrid, Alianza Editorial, 1977) y la de *Ulises* es la de J. Salas Subirat, revisada por Eduardo Chamorro (Barcelona, Planeta, 1996).

BIBLIOGRAFÍA

Bergström, Ingvar, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, traducción de Christina Hedstrom, Nueva York, Hacker Art Books, 1983.

Bohrod, Aaron, *A Decade of Still Life*, Madison, University of Wisconsin Press, 1966.

Bryson, Norman, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

Cikovsky, Nicolai hijo, Linda Bantel y John Wilmerding, *Raphaelle Peale Still Lifes*, Nueva York, Harry N. Abrams, National Gallery of Art y Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1988.

Dars, Célestine, *Images of Deception: The Art of Trompe-L'oeil*, Oxford, Phaidon, 1979.

De Chirico, Giorgio, *Memoirs*, traducción de Margaret Grosland, Coral Gables, University of Miami Press, 1971.

Ember, Ildikó, *Delights for the Senses: Dutch and Flemish Still-Life Paintings from Budapest*, Wausau, Wis. Museo de Arte Yawkey Woodson y el Museo de Bellas Artes de Budapest, 1989.

Foster, Richard y Pamela Tudor-Craig, *The Secret Life of Paintings*, Nueva York, St. Martin's Press, 1986.

Frenzel, Ivo. Friedrich Nietzsche, *An Illustrated Biography*, traducción de Joachim Neugroschel, Nueva York, Pegasus, 1967.

Gerdts, William H., *Painters of the Humble Truth: Masterpieces of American Still Life 1801-1939*, Columbia, Missouri y Londres, University of Missouri Press y Philbrook Art Center, 1981.

Gombrich, E. H., *Meditations on a Hobby Horse*, Londres, Phaidon, 1963.

Jordan, William B., *Spanish Still Life in the Golden Age 1600-1650*, Fort Worth, Kimball Art Museum, 1985.

Miller, Hugh, *The Cruise of the Betsey, or A Summer Ramble among the Fossiliferous Deposits of the Hebrides*, Boston, Gould and Lincoln, 1858.

Nietzsche, Friedrich, *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*, edición y traducción de Christopher Middleton, Chicago, University of Chicago Press, 1969.

Nordenfalk, Carl, "Van Gogh and Literature", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 10, Londres, The Warburg Institute, University of London, 1947.

Poe, Edgar Allan, *Collected Works*, edición de Thomas Ollive Mabbott, Cambridge, The Belknap Press, 1969-1978.

Praz, Mario, *An Illustrated History of Furnishing from the Renaissance to the Twentieth Century*, traducción de William Weaver, Nueva York, George Braziller, 1964.

Schapiro, Meyer, *Modern Art in the Nineteenth and Twentieth Centuries: Selected Papers*, Nueva York, George Braziller, 1978.

Schneider, Norbert, *The Art of Still Life: Still Life Painting in the Early Modern Period*, Colonia, Benedikt Taschen, 1990.

Spike, John T., *Italian Still-Life Painting from Three Centuries*, Florencia, Centro Di, 1983.

Sterling, Charles, *Still-Life Painting from Antiquity to the Twentieth Century*, Nueva York, Harper and Row, 1981.

Van Gogh, Vincent Willem, *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, Greenwich, Connecticut, New York Graphic Society, 1958.

Wilmerding, John, *Important Information Inside: The Art of John F. Peto and the Idea of Still-Life Painting in Nineteenth-Century America*, Washington D.C., National Gallery of Art, 1983.

Objetos sobre una mesa, de Guy Davenport,
ha sido compuesto en tipos Baskerville Berthold, según
diseño de Enric Satué, en los talleres de Cromotex.
La encuadernación se hizo en los talleres
de Hermanos Ramos, y se terminó de imprimir
en Gráficas Palermo, en Madrid,
el 15 de mayo de 2002.